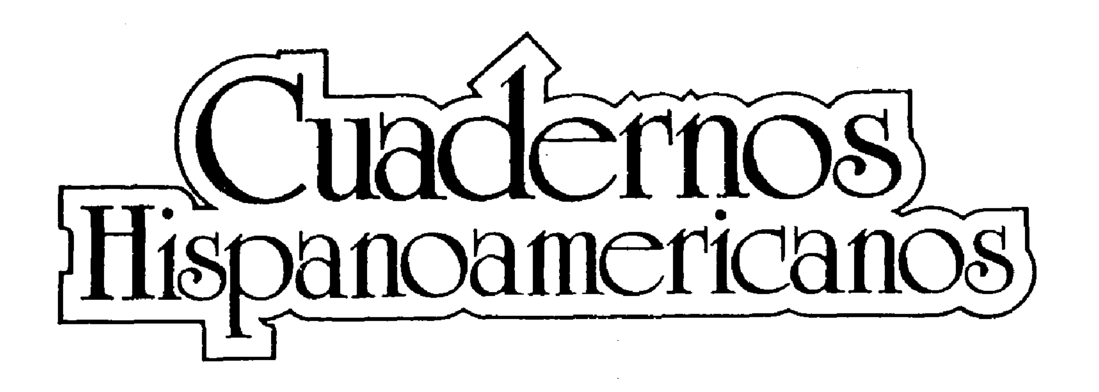
Cuadernos Hispanoamericanos

520

Octubre 1993





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



520

Invenciones y ensayos

Lecturas

520 Cuadernos Hispanoamericanos

Cuadernos Hispanoamericanos

520

INVENCIONES Y ENSAYOS



Carta de relació ẽbiada a ſu. S. majeſtad del ẽpa-
dor nr̃o ſeñor por el capitá general dela nueua ſpaña: llamado fernádo cor
tes. Enla q̃l haze relació d̃las tierras y prouícias ſin cuẽto q̃ há deſcubierto
nueuamẽte enel yucatá del año de .xix. a eſta p̃te: y ha ſometido ala corona
real de ſu .S. M. En eſpecial haze relació de vna grádiſſima prouícia muy
rica llamada Culua: ẽla q̃l ay muy grádes ciudades y de marauilloſos edi-
ficios: y de grádes tratos y riq̃zas. Entre las q̃les ay vna mas marauilloſa
y rica q̃ todas llamada Timixtitá: q̃ eſta por marauilloſa arte edificada ſo
bre vna gráde laguna. dela q̃l ciudad y prouícia es rey vn grádiſſimo ſeñor
llamado Muteeçuma: dóde le acaeciẽró al capitá y alos eſpañoles eſpáto-
ſas coſas de oyr. Cuenta largamẽte del grádiſſimo ſeñorio del dicho Mu-
teeçuma y de ſus ritos y cerimonias. y de como ſe ſirue.

Portada de la [segunda] *Carta de relación*, de Hernán Cortés. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1522



El «otro» Descubrimiento

(La imagen del español en el indio americano)

Como expresaba Todorov en su magistral obra *La conquête de l'Amérique*[1], una manera de considerar el hecho del comúnmente llamado «Descubrimiento de América» es —aparte de la consideración convencional, de consignar los datos históricos— el estudio del «descubrimiento que el "yo" hace del "otro".

El descubrimiento que «nosotros» (los españoles en particular y los europeos en general) hicimos de «los otros» (los indios americanos) ha sido tratado en diferentes y numerosas ocasiones, como es el caso de todas aquellas en las que se analizaron las bases morales que subyacían a cada una de las Legislaciones de Indias, o como la que lleva a cabo la propia obra de Todorov antes mencionada. Resumido en pocas palabras, el inicial «descubrimiento» geográfico del continente americano introdujo muy pronto en Europa una serie de influencias que produjeron una transformación radical del mundo y de las creencias sobre él que llevan a autores como E. O'Gorman a hablar de «la invención de América»[2]. Por una parte, el Nuevo Mundo pasa a ser visto desde el Viejo como el lugar donde los deseos de una vida mejor podrían hacerse posibles, liberada de todas las corrupciones que aquí había adquirido; como expusimos en otra ocasión, América fue vista por los europeos como El País de la Utopía[3]. Pero además —y aquí se centra el carácter moral del encuentro entre ambos mundos— los habitantes del Nuevo Mundo no se parecen a ninguna de las categorías humanas definidas hasta entonces, sino que se presentan a los ojos del Viejo como unos seres desconocidos e inimaginados hasta entonces, dando lugar a que los diversos autores se plantearan su naturaleza, preguntándose cuál era la condición de aquellos «indios»: ¿son menos racionales que

[1] *Todorov, T.:* La conquête de l'Amérique, *París, Sirey, 1982.*

[2] *O'Gorman, E.:* La invención de América, *México, FCE, 1977 (2.ª edic.).*

[3] *Fernández Herrero, B.:* La utopía de América, *Barcelona, Anthropos, 1992.*

nosotros y, por lo tanto, los siervos naturales de los que hablaba Aristóteles en la *Política* o, por el contrario, son los «buenos salvajes» de la perdida Edad de Oro? Esta pregunta, que tuvo su principal reflejo en la controversia mantenida en 1550 entre Las Casas y Sepúlveda en Valladolid que perfilaremos más adelante, marcó el rumbo de las relaciones que se establecieron entre España y América: su respuesta fue, oficialmente, la de considerar al indio como un ser plenamente humano y racional, aunque primitivo, legislándose, en consecuencia, para unos «menores de edad» que habían de ser civilizados y cristianizados antes de alcanzar su estado adulto.

Hasta aquí la historia convencional y más corriente del «descubrimiento». Sin embargo, puede intentarse abordar el sentido inverso: ¿cómo vieron los indios a los españoles?; ¿qué imagen se formaron de «nosotros», cómo nos asimilaron a sus esquemas?; ¿qué pensaron «los otros», de aquellos hombres blancos y barbudos llegados a sus tierras? Probablemente de lo que no cabe duda es de que su explicación de los hechos y su visión de los acontecimientos haya sido otra, muy diferente de la que tuvieron los españoles. De todo esto trataremos en estas páginas, que constituyen el estudio introductorio a una selección de textos indígenas —aztecas e incas— acerca de la conquista, que estamos preparando.

Ambas perspectivas —la percepción que los españoles se formaron de los indios e, inversamente, la que los indios se hicieron de los españoles— tiene un carácter fundamentalmente ético, intentando responder a la siguiente cuestión: ¿Cómo hay que comportarse ante «el otro»?, que, en definitiva, es la cuestión principal de toda ética. Este es, en síntesis, el sentido que damos a este estudio, y lo haremos, en este caso, contando una historia —la de las ideas, el comportamiento y las reacciones reales de los indios ante los europeos recién llegados— dejando sólo esbozada la otra historia complementaria —por ser la más contada, la considerada tradicionalmente como la Historia— del comportamiento de los europeos hacia los indios.

Porque, efectivamente, los hechos ocurridos a partir de 1492 constituyen no sólo un encuentro entre dos mundos que hasta entonces lo ignoraban todo uno del otro, sino sobre todo lo que comúnmente se ha venido llamando un choque de culturas entre ambos: probablemente nos encontramos ante el acontecimiento histórico en el que se enfrentan de una manera más clara dos modos totalmente contrapuestos de vida, dos actitudes económicas contrapuestas, y dos sistemas de creencias que nada tenían que ver uno con el otro como el europeo y el americano, tomando éste en términos generales, y sin entrar en la complejidad que supondría atender, al menos de momento, a la diversidad indígena del Nuevo Mundo.

Este colosal choque de razas, culturas y modos de vida que se inició en 1492, supuso dos circunstancias diferentes para cada una de las partes:



para España y con ella toda Europa, comienza una nueva época histórica, en la que el Viejo Mundo se ve enriquecido no sólo material, sino también espiritualmente, por este contacto, repensándose a sí mismo en un nuevo intento de definición, y modificando muchos de sus hábitos y valores tradicionales. Para América, por su parte, supone de un modo repentino el fin de una era: la del aislamiento en el que había vivido hasta esta fecha, integrándose, lo quisiera o no, en el marco del destino y de la historia occidental. Dicho en palabras de J.M. Oviedo,

> Como otros grandes acontecimientos, la conquista desata todas las fuerzas —progresistas y retrógadas— de una época histórica, y las pone a prueba en un escenario desconocido que altera su relación y las proyecta más allá, en el plano de lo desconocido. Si para las culturas precolombinas la conquista fue una especie de Apocalipsis, para el mundo europeo fue el cumplimiento de viejas utopías, la realización apasionante de un ideal de grandeza y un poder inigualados, el nacimiento de una nueva época. Uno de los aspectos más fascinantes de la conquista es el de la incapacidad de sus protagonistas para acceder a la realidad misma de los hechos y para comunicarse por encima de su extrañeza. Se interponían todas las creencias, supersticiones y leyendas que su imaginación había acumulado durante siglos[4].

Este texto que acabamos de citar nos introduce en dos consideraciones de esencial relevancia: a) el hecho de la incomunicación, o por lo menos de las dificultades de comunicarse ambos mundos; b) el hecho, no menos importante, de que en este choque haya habido vencedores y vencidos.

A) *La incomunicación:* España llega al Nuevo Mundo en un momento de plenitud de su fuerza cultural, militar y religiosa, que a su vez viene acompañado de un sentimiento eurocéntrico de superioridad, que le hace enfrentarse a las civilizaciones autóctonas con el convencimiento de que todas ellas son muy inferiores a la suya, aún las consideradas altas culturas precolombinas: casi inmediatamente después de los primeros contactos, el español se escandaliza ante sus tradiciones más arraigadas, proscribiéndolas y declarando la propia como la única con una validez que le permite aspirar a la universalidad. Esta pretensión, que va a provocar la destrucción de los modos de vida indígenas, se verá acentuada por la falta de comunicación entre ambas culturas, que lleva a una y a otra a falsas interpretaciones y a descontextualizaciones de los hechos, privando a éstos de su sentido originario y real, sobre todo del lado español, militarmente más potente, aunque numéricamente fuera mucho más escaso. Por ello, hemos de decir con Enrique Dussel que «el español, no pudiendo comprender las causas últimas de la cultura y la civilización indias, en vez de mostrar y demostrar su sinsentido, arremetió globalmente contra la civilización americana prehispánica»[5].

La mayoría de los autores que hemos consultado al respecto coinciden en señalar dos planos en la incomunicación con que se inició el contacto

[4] *Oviedo, J. M.: «Un acontecimiento interminable», en Oviedo (edit.):* La edad de Oro, *Barcelona, Tusquets/Círculo, 1986, págs. 29-30.*

[5] *Dussel, E.:* Hipótesis para una historia de la Iglesia en América Latina, *Barcelona, Estela-IEPAL, 1967, pág. 46.*



entre estos dos mundos diferentes: un primer nivel lingüístico, referido a aquellos que no hablaban la misma lengua; y un segundo plano, cultural: no solamente no podían traducir de una lengua a otra, sino que, además, tampoco les era posible comprender las formas culturales diferentes de las propias.

El hecho de encontrar injustificables los modos de vida extraños, y de conceptualizar al «otro» como un bárbaro parece poder aplicarse a todos los pueblos del mundo, incluidos los que aquí nos ocupan: En Europa, secularmente, el concepto de «bárbaro» se identifica con el de «extranjero», con el de aquel que no habla la lengua propia, y esto viene siendo así desde la tradición griega, que acuñó el término en los siglos VII y VI antes de Cristo, aunque este extranjero, como era el caso de los egipcios a los que se aplicaba esta categoría, fuera respetado. Sin embargo, dos siglos después, empezó a utilizarse en un sentido peyorativo y etnocéntrico: sólo la vida en la polis y la lengua helénica eran válidas, y todo lo demás era inválido e inferior. De este modo, y pese a que corrientes filosóficas de la Grecia Clásica como el estoicismo apuntaran la unidad del ser humano y la relatividad de las normas culturales y morales en lo referente a su validez, por lo general bárbaro se identificó con inferior dentro de la categoría humana. Para Aristóteles, por ejemplo, el concepto de «barbarie» estaba ligado a la imposibilidad de «logos» o «razón»: los no-griegos (los bárbaros) no eran hombres en un sentido tan pleno como los griegos, pues, al no vivir en la polis, no podían adquirir ni desarrollar las capacidades racionales, morales, políticas, o incluso artísticas que sólo eran posibles en la polis: los griegos partían de la unidad biológica del hombre, pero establecían diferentes grados de humanidad, como puede apreciarse en las diferencias trazadas por el Estagirita en lo referente a los binomios hombre/mujer, adulto/niño o amo/esclavo.

Este autor, sobre todo, cobrará actualidad tras el descubrimiento de América, retomándose sus teorías acerca de la servidumbre natural referidas al caso de «los otros» que eran los indios, por parte de autores tan importantes en la Controversia de Indias como el humanista Juan Ginés de Sepúlveda, a quien ya hicimos referencia al respecto líneas más arriba.

Este concepto griego se prolongó de Grecia a Roma, y de ésta a Bizancio y a la Europa Medieval; así, los romanos aplicaron el término «bárbaro» a los pueblos contra los que lucharon, sobre todo a los celtas y a los germanos. Lo mismo ocurrió con las filosofías cristianas: la unidad de la especie humana se basa esta vez en la *congregatio fidelium*, y pese a no ser ya biológica y otorgar un único origen a todos los hombres, establece una diferencia entre los cristianos y los gentiles o bárbaros; el concepto de «bárbaro» pasa, de tener una connotación fundamentalmente cultural y moral, a ad-



quirir un matiz religioso que identifica bárbaro con pagano, el cual, por ello, es también salvaje, en su sentido de brutalidad y ferocidad. La oposición se presenta ahora entre el mundo cristiano y el que no lo es.

Así pues, la diferencia de categorización del término entre los griegos y los cristianos estriba en que, en estos últimos, ya no es cuestión de parentesco sino de creencias. Pero mientras la *oikumené* griega era un mundo cerrado, la *congregatio fidelium* no lo era: éste es el caso de Bartolomé de Las Casas, el otro polemista que frente a Sepúlveda mantuvo sus tesis en la controversia de 1550 en Valladolid; el dominico parte de una unidad humana originaria, y la única diferencia que establece entre los cristianos y los indios es temporal, admitiendo que éstos podrán igualarse a los españoles en cuanto adopten su fe y sus costumbres. De este modo, según fuera sentida la alteridad de acuerdo con las dos acepciones que acaban de señalarse, se habría de proponer una tendencia colonizadora determinada, que reclamaba para el indio un trato humano y una noción blanda de salvaje o primitivo o, por el contrario, una consideración de éste como siervo natural o bárbaro en su sentido más peyorativo.

En la América precolombina, por su parte, parece compartirse esta idea original de identificar bárbaro con extranjero y con las diferencias idiomáticas; así por ejemplo en Yucatán, los mayas llamaban *nunob* (mudos) a los toltecas que los invadían; lo mismo ocurre con la facción cakchiquel, que llama a sus vecinos los mayas man los mudos; igualmente puede observarse que los aztecas denominan *nonoualca* (mudos) a los habitantes de la zona sur de la Veracruz, y a todos aquellos que no hablan el náhuatl los conceptualizan de *tenime* (bárbaros) o de *popoloca* (salvajes), despreciando a todos ellos tanto más cuanta mayor sea la distancia geográfica y cultural que los separa: a mayor distancia, menor es incluso su merecimiento para ser sacrificados, puesto que sus víctimas deben ser, no sólo extranjeros o bárbaros, sino también lo más estimados y reconocidos posible, lo cual supone un relativamente pequeño alejamiento en el espacio y en los esquemas conceptuales y lingüísticos. Por ello, para el propio Motecuhzoma, sus rivales de siempre son «otros», pero no tiene para con ellos un sentimiento de distanciamiento absoluto. Sin embargo, hacia los españoles, la sensación de alejamiento se radicaliza, llegando incluso al extrañamiento más total; los informantes de Motecuhzoma, tras haber visto por primera vez a aquellos hombres blancos y barbudos que arrivaron a sus costas en inmensas casas flotantes y que en ocasiones montaban enormes venados formando con ellos un solo cuerpo fabuloso, ante aquellos dueños del trueno y de la muerte, le relatan a su emperador:

> Debemos decirle lo que hemos visto, y esto es terrorífico: nada parecido a lo que haya sido visto jamás (como precisa el Libro XII del *Códice Florentino*).



Sin embargo, la manera de interpretar los signos de alteridad es diferente en el caso de los españoles y de los indios, su codificación es distinta en cada caso: los españoles pasan por un primer momento de asimilar y definir todo aquello que ven de acuerdo con sus propios esquemas conceptuales; sólo en una pequeña parte de los casos se adoptan los nombres indígenas (tomate, chocolate), siendo la costumbre más extendida el nombrar los objetos en español, añadiendo después el calificativo de «De Indias» (conejo de Indias...), dando a continuación pautas referentes a lo conocido (es como...); dicho de otro modo, lo conocido sirve siempre como referencia comparativa, a través de las aproximaciones, para luego resaltar los elementos distintivos. Como constata el jesuita José de Acosta refiriéndose a las especies vegetales

> ...á muchas de estas cosas de Indias los primeros Españoles les pusieron nombres de España, tomados de otras cosas á que tienen alguna semejanza, como piñas, pepinos, y ciruelas, siendo en la verdad frutas diversísimas; y es que es mucho más sin comparación en lo que difieren, de las que en Castilla se llaman por esos nombres. Las piñas son del tamaño y figura exterior de las piñas de Castilla: en lo de dentro totalmente difieren, porque ni tienen piñones, ni apartamientos de cáscaras, sino todo es carne de comer, quitada la corteza de fuera[6].

En cuanto a la alteridad de los indios americanos, los españoles la perciben identificándola con la imposibilidad de una condición plenamente humana, al menos en ese momento, que les priva del derecho a la libertad y los coloca, como mínimo, en una situación de tutela y paternalismo respecto a ellos, como ocurre con los ya mencionados Sepúlveda y Las Casas, o con el propio Almirante Colón.

Los indios, a su vez, tampoco consiguen ver en los españoles a seres íntegramente humanos, pero en lugar de rebajarlos a la condición infantil o animal, subliman su naturaleza hasta asimilarlos a los dioses.

Esta deificación de los españoles desde el punto de vista indígena tiene que ver, según algunos estudiosos, con su agrafía. Para autores como Todorov[7] u Oviedo[8] cuanto mayor sea la ausencia de escritura, mayor será también la tendencia a considerar a los españoles como dioses: los incas, por ejemplo, carecen totalmente de un sistema escrito; su utilización de los quipus les permite un cierto registro mnemotéctico, pero está fundamentalmente destinada al cálculo, y en una medida muy pequeña a registrar acontecimientos históricos; y son ellos, precisamente, quienes creen de una manera más firme en la naturaleza divina de los españoles. Los aztecas, por su parte, que poseen un tipo muy limitado de escritura, modificarán su consideración inicial de que los españoles son dioses, otorgándoles a continuación la categoría de hombres. En cuanto a los mayas, en los que puede encontrarse una rudimentaria escritura fonética, la idea de que los recién

[6] *Acosta, J. de:* Historia natural y moral de las Indias, *Ed. facsímil, Sevilla, Hispano-americana de Publicaciones, 1986.*

[7] *Todorov,* op. cit., *pág. 86.*

[8] *Oviedo,* op. cit., *págs. 32-33.*



llegados sean dioses, solamente es planteada, pero inmediatamente será negada; así, en vez de llamarles dioses, los denominan extranjeros, barbudos o comedores de anonas, pero siempre con una visión de ellos profunda y fundamentalmente humana.

Pero, por otra parte, la ausencia o la presencia de escritura se constituye en un factor determinante en el modo de entender la historia y de encarar el destino: cuanto mayor sea la tradición oral de una cultura, más se apoyará en la repetición de los acontecimientos y, por lo tanto, mayor será su anclaje en el pasado y su inmovilismo, explicando los hechos que ocurren con categorías ya conocidas, como la mitología, que en el caso americano alcanza unas cotas elevadísimas de elaboración. De este modo, si aceptamos las hipótesis de la relación de la escritura con la mayor posibilidad de actuar de un modo nuevo ante situaciones imprevistas, podemos llegar a explicar por qué los acontecimientos que marcaron el encuentro entre españoles e indios fueron de esa manera: desde el Viejo Mundo se llegaba a tierras americanas con una tradición escrita secular, que permitía el alejamiento de las pautas de conducta y de los esquemas mentales etereotipados, y por lo tanto dotaba a los conquistadores de una enorme capacidad de improvisación de acción y de pensamiento ante aquellas situaciones originales que estaban viviendo; en el caso de los americanos, esta improvisación en los modos de interpretar los signos y en sus propias acciones defensivas, se ve imposibilitada por su anclaje al pasado y con su re-conocimiento de los acontecimientos nunca ocurridos hasta entonces; de ahí que se elaboren, quizá incluso a posteriori, aquellas terroríficas profecías y augurios que explican de un modo fatalista y cíclico su destino, como después veremos con más detalle.

Por ello los incas, que identificaron a los españoles con su dios Viracocha, combatieron siempre con el convencimiento de su derrota, pese a formar un ejército muchísimo más numeroso que el puñado de hombres que bajo el mando de Pizarro se les enfrentaba. En la misma rebelión de Manco Inca, a pesar de la superioridad cuantitativa de los incas, continuaron, como era su costumbre, luchando en noches de luna llena, pensando que la luz del satélite ejercería su protección benéfica, y sin pararse a considerar que en un enfrentamiento en el que sus contrarios no conocían el terreno, la oscuridad jugaría un factor decisivo para su victoria, pues ellos sí lo conocían.

Con los aztecas ocurrió algo similar: tradicionalmente, sus guerras tenían un componente exclusivo de ritualismo, para hacer acopio de víctimas a las que sacrificar, pero nunca teniendo como meta el exterminio del enemigo, y así siguieron haciéndolo a la hora de combatir contra los españoles, concediéndoles en definitiva la ventaja a estos últimos, que no tenían problemas en eliminar a un número mayor de indios.



Como puede verse, la incomunicación y la distinta forma de percibir y codificar aquello que estaba ocurriendo llevan a una y otra parte a actuar de maneras diferentes, produciendo efectos diversos en cada una de ellas. Esto introduce la segunda de las consideraciones que antes apuntábamos que se podían hacer a partir del concepto de «choque de culturas».

B) *Vencedores y vencidos:* Efectivamente, este choque que antes hemos calificado de colosal entre razas y modos de existencia radicalmente diferentes tuvo, y esto es algo que generalmente se acepta, vencedores y vencidos, como M. León-Portilla llama al lado indígena.

Pero antes de entrar de lleno en este tema, quizá convenga hacer una alusión, siquiera breve, al modo cómo fue asimilado e interpretado el encuentro en la visión del mundo de cada una de las partes: del lado español, hay que hablar de su interés por las formas de vida diferentes, que hizo que todo lo referente al Nuevo Mundo se recibiera en Europa con una excelente acogida y que las noticias acerca de él tuvieran una gran aceptación: tanto las especies vegetales (maíz, patata) como las animales (llama, puma) allí encontradas suscitaron una gran curiosidad por parte de los naturalistas, que pronto comenzaron a estudiarlas e intentar clasificarlas, dando auge a las ciencias botánicas y zoológicas. Del lado indígena, puede hablarse de dos niveles y ritmos diferentes en la asimilación: por una parte están los grandes imperios y las altas culturas americanas, en las que los sistemas sociales, religiosos y económicos estaban muy estructurados, y donde, consiguientemente, la penetración de lo europeo era más traumática, lenta y dificultosa; por otra, están las culturas bajas y medias, que podían, sin tanto esfuerzo, incorporar los nuevos universos mentales traídos desde el occidente. En unas y otras, la penetración tiene lugar tanto en el plano material como en el mental; respecto al primero de ellos, los conquistadores intentaron introducir en el Nuevo Mundo los beneficios de la «civilización», para mejorar y occidentalizar el nivel de vida indígena: el trigo, la vid, caballos, vacas, cerdos, ovejas, etc. No obstante, por lo general, los indios no se aprovecharon de estas innovaciones: la carne sólo era consumida por los caciques; los caballos, como medios de transporte y de carga, eran de uso exclusivo de los españoles; en cuanto al vino, constituyó una auténtica conmoción para los indios, que sólo conocían hasta entonces alguna bebida fermentada como la chibcha (a base de maíz) que no se consumía en grandes cantidades salvo en las celebraciones religiosas. En lo que se refiere al plano mental de la penetración de lo europeo en América, fue mayor en los sectores privilegiados, siendo casi nula entre la masa de la población, y considerándose cosa de advenedizos, como ocurre con los curacas o caciques del Perú, representados por Poma de Ayala vistiendo al uso español. En todo caso, el fracaso de la asimilación de la cultura



española por parte de los indios es señalado por la mayoría de los etnohistoriadores, como precisa M. Mahn-Lot[9], apuntando, por el contrario, los fenómenos de destrucción que se originaron con la conquista y la colonización española.

En efecto, ya hemos hablado anteriormente de los intentos de comprensión del mundo nuevo desde cada una de las dos partes, pero desde la perspectiva española, la vencedora, esta comprensión genera un proceso imparable, consistente en: comprender # conquistar # destruir, tanto en el sentido cuantitativo como en el cualitativo.

Desde el punto de vista indio, o bien se acepta o bien se rechaza la conquista. Si ésta se acepta, habrá que admitir que la victoria española supone el fin de la religión y la civilización indígena: será preciso entonces asimilar las costumbres y los ritos de los vencedores, aprender a hablar como ellos, a vestirse, a trabajar y a comportarse como ellos, dejando al margen su propio discurso para asimilar el invasor; por el contrario, si ésta se rechaza, el discurso indígena puede quedar todavía en pie, siendo el hecho integrado dentro de la propia cosmovisión, como ocurrió en algunos casos, manteniendo vigentes, en lo posible, las peculiaridades autóctonas. Pero en definitiva, el discurso español acabó acallando la mayoría de las veces al indígena, por ello mucho menos escuchado, al que prestaremos nuestra atención en las páginas siguientes.

Porque la impresión gloriosa del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo sólo fue tal para los europeos; para los indios, el encuentro con los españoles supuso, por el contrario, un auténtico traumatismo; y esto, ante todo, ocurrió por la violencia que entrañaron los primeros choques entre ambos; ya se ha hecho anteriormente alusión al ritualismo de las guerras indígenas, que buscaban, no el exterminio de los contrarios, sino la captura de víctimas para sus sacrificios, como ocurre en el caso azteca, o la incorporación al imperio, pero permitiendo las formas culturales autóctonas en el caso de los incas. En su enfrentamiento con los españoles, los americanos se encuentran con un hecho para ellos sin precedentes hasta aquel momento: sus enemigos iban a exterminarlos, a reducirlos en masa a la condición de prisioneros, para desposeerlos de sus formas de vida y de sus dioses imponiéndoles otros diferentes e incomprensibles para ellos. Ello supone, ante todo, una desestructuración del conjunto de sus categorías mentales, desestructuración que ellos habrán de intentar explicar e interpretar de algún modo. Este será, pues, el primer apartado del breve análisis presente sobre la percepción indígena del descubrimiento y de la conquista, en el que se abordarán varios de los aspectos como se presenta, referidos fundamentalmente a las culturas azteca e inca.

[9] *M. Mahn-Lot:* Una aproximación histórica a la conquista de la América española, *Barcelona, Oikos Tau, 1977, págs. 107-108.*



A) Desestructuración

Como venimos señalando, la primera impresión indígena cuando tienen lugar los encuentros iniciales con los españoles es el sentimiento de que algo desconocido irrumpe en sus vidas, derribando sus universos de siempre, su estructuración particular del mundo.

Y el primer intento de recomponerlo pasa, obviamente, por la pretensión de conceptualizar a aquellos seres extraños venidos del océano, integrándolos dentro de sus propios esquemas de racionalidad cotidiana. Y, así como los españoles conceptualizaron a los indios como seres humanos de una categoría «inferior» (ya sea, como hemos visto, calificándolos de «siervos naturales» o de «menores de edad»), los americanos, en su intento de hacer comprensible lo nuevo incluyéndolo dentro de su orden de cosas, personifican en ellos al Héroe Civilizador recogido en sus mitologías de forma casi generalizada, a modo de profecías que anunciaban el regreso de este Héroe.

En el caso azteca, los mitos proféticos hablan de que, muchos años atrás, un ser superior llegado del oriente había civilizado a su pueblo, siendo por ello venerado como un dios civilizador conocido con el nombre de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Pero, enfadado éste por el mal comportamiento de los hombres, los había abandonado, prometiendo regresar en un año ce-acatl (uno-caña) dentro del ciclo calendárico de 52 años, que casualmente coincide con 1519, cuando los españoles tomaron tierra en México llegados desde el este. Además, la imagen humana de Quetzalcóatl era la de un hombre blanco, con un aspecto similar al que presentaban los recién llegados. Cronistas españoles se hacen eco de esta creencia indígena al describir su figura:

> Fue Quetzalcóatl hombre virgen, penitente, honesto, templado, religioso y santo, predicó la ley natural y la apoyó con el ejemplo. Los indios lo creen dios, y que desapareció a la orilla del mar, ignorando o encubriendo la verdad de su muerte y considerándole numen del Viento.
>
> (López de Gómara)

> Era hombre blanco, alto... y barba grande y redonda; predicó el regreso de su gente y los indios tomaron a los españoles por descendientes celestiales del viajero...
>
> (Bartolomé de Las Casas)[10]

Las informaciones que le llegan a Motecuhzoma acerca de la aparición de unos hombres extraños que arrivaban desde el oriente en unas enormes casas flotantes son recibidas por el emperador azteca desde los mismos inicios, cuando los hombres de Hernández de Córdoba desembarcaron por primera vez en la región; todo parece coincidir, extrañamente, con los mitos aztecas del regreso del dios Quetzalcóatl y de la destrucción del impe-

[10] *Fragmentos tomados de Piña Chan:* Quetzalcóatl, serpiente emplumada, *México, FCE, 1977, págs. 68-69.*



rio. Ya en el año uno-acatl (1467) el señor de Tezcoco Nezahualcoyotl, construyó un templo en honor de Huitzilopochtli, componiendo un canto en el que se predecía el fin de su mundo. El cronista azteca Fernando de Alva Ixtlilxochitl recoge en el capítulo XLVII de su *Historia de la nación chichimeca* este canto, tratando de las profecías de Nezahualcoyotl en un texto que dice así:

«QUE TRATA DE ALGUNAS PROFECÍAS Y DICHOS QUE DIJO EL REY NEZAHUALCOYOTL».

Entre los cantos que compuso el rey Nezahualcoyotzin, donde más a la clara dijo algunas sentencias, como a modo de profecías, que muy a la clara en nuestros tiempos se han cumplido y visto, fueron los que se intitulan Xompancuícatl, que significa canto de la primavera, las cuales se cantaron en la fiesta y convites del estreno de sus grandes palacios, que empieza el uno así: Tlacxoconcaquican hani Nezahualcoyotzin, etc., que traducidas a nuestro vulgar castellano, conforme al propio y verdadero sentido, quieren decir: «Oid lo que dice el rey Nezahualcoyotzin, en sus lamentaciones sobre las calamidades y persecuciones que han de padecer sus reinos y señoríos». Ido que seas de esta presente vida a la otra, oh rey Yoyontzin, vendrá tiempo que serán deshechos y destrozados tus vasallos, quedando todas tus cosas en las tinieblas del olvido; entonces de verdad, no estará en tu mano el señorío y mando, sino en la de Dios. Y entró dijo: «entonces serán las aflicciones, las miserias y persecuciones que padecerán tus hijos y nietos; y llorosos se acordarán de ti, viendo que los dejaste huérfanos en servicio de otros extraños en su misma patria Acolihuacan...[11].

En el caso inca, también la mitología profetizaba la llegada de los españoles: según ésta, en el lago Titicaca hubo una vez unos hombres de barba blanca que hacían prodigios y que un día desaparecieron andando sobre las olas del mar, hacia el occidente, prometiendo regresar. Citamos de nuevo las crónicas españolas, esta vez a Cieza de León, haciéndose eco de este mito:

Antes que los Incas reinasen en estos reinos ni en ellos fuesen conocidos, cuentan estos indios otra cosa muy mayor que todas las que ellos dicen, porque afirman que estuvieron mucho tiempo sin ver el sol y que, padeciendo gran trabajo con esta falta, hacían grandes votos e plegarias a los que ellos tenían por dioses, pidiéndoles la lumbre de que carecían; y que estando de esta suerte salió de la isla de Titicaca, que está dentro de la gran laguna del Collao, el sol muy resplandeciente, con que todos se alegraron. Y, luego que esto pasó, dicen que de hacia las partes del Mediodía vino y apareció un hombre blanco de crecido cuerpo, el cual en su aspecto y persona mostraba gran autoridad y veneración, y que este varón que así vieron tenía tan gran poder que de los cerros hacía llanuras y de las llanuras hacía cerros grandes, haciendo fuentes en piedras vivas; y como tal poder reconociesen llamábanle Hacedor de todas las Cosas Criadas, Principio de ellas, Padre del Sol, porque sin esto, dicen que hacía otras cosas mayores, porque dio ser a los hombres y animales; y que, en fin, por su mano les vino notable beneficio. Y este tal, cuentan los indios que a mí me lo dijeron que oyeron a sus pasados, que ellos también oyeron en los cantares que ellos también de lo muy antiguo tenían, que fue de largo hacia el norte haciendo estas maravillas, y que nunca jamás lo volvieron a ver (...)

Sin esto, dicen que, pasados algunos tiempos, volvieron a ver a otro hombre semejante al que está dicho, el nombre del cual no cuentan, y que oyeron a sus antepasados por muy cierto que por dondequiera que llegaba y hubiese enfermos los sanaba y que a los ciegos con solamente palabras daba vista; por las cuales obras tan buenas

[11] *Alva Ixtlilxochitl, Fdo.:* Historia de la nación chichimeca. *Cap. XLVII. La edición utilizada es de Germán Vázquez. Madrid, Historia 16, 1985, pág. 168.*

y provechosas era de todos muy amado; y de esta manera, obrando con su palabra grandes cosas, llegó a la provincia de los canas, en la cual, junto a un pueblo que ha por nombre Cacha, y que en él tiene encomienda el capitán Bartolomé de Terrazas, levantándose los naturales inconsideradamente fueron para él con voluntad de apedrearlo, y, conformando las obras con ella, le vieron hincado de rodillas, alzadas las manos al cielo, como que invocaba el favor divino para librarse del aprieto en que se veía (...) y sobre esta materia dicen más: que saliendo de allí fue hasta llegar a la costa de la mar, adonde, tendiendo su manto, se fue por entre sus ondas y que nunca jamás apareció ni le vieron; y como se fue, le pusieron por nombre Viracocha, que quiere decir espuma de la mar[12].

Pero al hablar de estas primeras explicaciones que se intentaron ante la desestructuración que supusieron los españoles, no sólo hemos de referirnos a las profecías, puesto que también ocupa un lugar importante el tema de los presagios. En efecto, los presagios de la llegada de los españoles aparecen de un modo tan uniforme como las profecías en la práctica totalidad de los pueblos americanos, integrándose en la percepción indígena dentro de una atmósfera mágica y mitológica, extrañamente coincidente en todos y cada uno de los casos, por muy alejados geográfica y culturalmente que estén: en todos se habla de cometas, incendios, rayos, personas en trance, extraños seres, etc.

Centrándonos, como en el tema de las profecías, en los aztecas y los incas, podemos decir que, en el primero de estos pueblos, los presagios son numerosos; acudamos a los testimonios de los cronistas mexicanos para verlos: en la obra de Chimalpahin[13] se narra cómo en el año 1488, nueve-pedernal,

cayó una plaga de langosta en Chalco formando nubes que se espesaban y adelgazaban y, según se sabe por lo que los antiguos refieren, se desaparecieron en el cráter del Popocatépetl.

Los siguientes años también abundaron en fenómenos extraños; sigamos la crónica del mismo autor:

Año 10-casa, 1489. (...) También para entonces se anduvo apareciendo el fantasma del diablo que los antiguos nombraban Moyohuallitohiatzin.
Año 11-conejo, 1490. Cayó granizo en México. Heló tanto que la totalidad de los peces y de los animalitos y bestezuelas que viven en el agua o andan por ella, murieron.
(...)
Año 13-pedernal, 1492. Entonces se derrumbó el cerro Ixmatlatépetl, saliendo cantidad de agua de él y causando la inundación de Amaquemecan Chalco.
También anduvieron apareciendo número de bestias feroces que gran mortandad causaron devorando niños pequeños.
(...)
Año 4-pedernal, 1496. Hubo un eclipse de sol completo, a tal punto que todo se vio a oscuras como en plena noche y las estrellas pudieron verse con toda claridad. Y lo mismo hubo terremotos violentísimos y toda la tierra quedó agrietada.
(...)

[12] *Cieza de León:* Señorío del Perú, *cap. V.*

[13] *Chimalpahin:* Relaciones originales de Chalco Amaquemecan, *7 Relación, México, FCE, págs. 223-225 y 231-232.*



Año 4-casa, 1509. (...) También entonces en este mismo dicho año según se ve en las pinturas de los antiguos amaquemes fue cuando comenzó a observarse en el cielo un fenómeno terrífico; un viento en forma larga y ahusada, extremadamente oscura y espeso como una nube, se desprendió del centro del cielo, y este fenómeno pudo ser visto desde todas partes de la Tierra.
Año 5-conejo, 1510. En los registros mexicas se afirma que ellos vieron aparecer en el cielo una especie de nube la cual se levantaba o se originaba en el cielo y que desprendía lumbre y resplandores esta dicha nube. Y lo mismo este fenómeno fue visto en todas las partes del mundo porque en toda su redondez lo envolvía y toda la gente estuvo extremadamente consternada y espantada a causa de esta especie de arco iris de nubes de lumbre que se mostraba.

Según otros cronistas, en el año 1505, trece-calli, el volcán Popocatepetl cesó su actividad durante veinte días; el Códice Aubin narra que en 1508, tres-técpatl, aparecieron los tlacahuilome, una especie de fantasmas, y en el oriente surgió una bandera blanca, que regresó al siguiente año cuatro-calli. En cinco-tochti, 1510, aquella luz continuaba, por lo que Motecuhzoma consultó al señor de Tezcoco Nezahualpilli, el cual interpretó aquel fenómeno:

De aquí a muy pocos años, nuestras ciudades serán destruidas y asoladas, nosotros y nuestros hijos muertos y nuestros vasallos apocados y destruidos...[14].

Parece que Motecuhzoma dudó de esta predicción, y ambos se desafiaron al ritual del juego de pelota: Motecuhzoma ganó las dos primeras partidas, pero perdió las siguientes; esto fue visto como confirmación de su presagio, y como sigue diciendo el cronista,

cada día se veían nuevas señales y grandes prodigios y portentos, que anunciaban la ruina y total destrucción de todo el imperio.

Por su parte, Bernardino de Sahagún y Muñoz Camargo relatan ocho presagios funestos, que resumimos a continuación:

1. Diez años antes de la llegada de los españoles, apareció en el cielo, por el oriente, una columna de fuego, durante un año entero, produciendo gran inquietud entre la gente.
2. Sin que nada lo provocara, ardió el templo de Huitzilopochtli, y por más que le echaron agua, no se apagaba el incendio, sino que se avivaba el fuego, hasta que el templo ardió por completo.
3. Uno de los edificios del Templo Mayor de la capital mexica, Tenochtitlan, fue herido por un rayo, en un momento en que no había tormenta, sino que sólo lloviznaba.
4. Desde el occidente hacia el oriente cayó un fuego del cielo, cometas que atravesaban el cielo en pleno día.
5. El agua del lago hirvió, destruyendo la mitad de las casas de la ciudad.
6. Una mujer gritaba y lloraba por la noche, diciendo: «Tenemos que irnos lejos», y «del todo nos vamos ya a perder».

[14] *Alva Ixtlilxochitl,* op. cit., *pág. 36.*

7. Nacieron monstruos y personas deformes, con dos cabezas, que, al llegar a palacio para ser presentados ante Motecuhzoma, desaparecían.

8. Pero sin duda el prodigio más espectacular fue el del pájaro que pescaron unos hombres en el lago, de color ceniza, similar a una grulla. Se lo llevaron a Motecuhzoma, a la Casa de lo Negro (la Casa del Estudio Mágico), y en su cabeza éste descubrió un espejo en el que se veía el cielo, y también unas personas, que llegaban con prisa, montadas en unos venados y guerreando entre ellas. Motecuhzoma consultó a sus sabios, y cuando éstos quisieron verlo para darle una interpretación, todo desapareció.

Como puede comprobarse, en estos presagios funestos aparecen los cuatro elementos del mundo: aire, fuego, tierra y agua, como si la totalidad del universo anunciara la terrible catástrofe que se avecinaba, provocando la angustia del pueblo azteca, el terror de Motecuhzoma, y la impotencia de los adivinadores.

De igual modo, entre los incas la llegada de los españoles fue anunciada por una serie de presagios funestos, que recuerdan el caso anterior y donde, como en él, confluyen los cuatro elementos esenciales del universo para anunciarlos: la tradición mítica anuncia el fin del imperio durante el reinado del duodécimo Inca; ya en tiempos de su predecesor, el undécimo, Huayna Capac, ocurrieron una serie de temblores de tierra que, aunque frecuentes en el Perú, tuvieron una anormal intensidad, como anota el Inca Garcilaso de la Vega[15]; estos temblores no sólo se produjeron en las zonas del interior, sino también en las costeras, donde se acompañaron de maremotos.

La similitud entre el caso azteca y el inca es, a partir de aquí, asombrosa: como en los presagios aztecas, un rayo cayó en el palacio del soberano; también como entonces, el cielo fue surcado de cometas que causaban pavor entre las gentes; y también un pájaro entra a formar parte de los prodigios: en este caso se trata de un cóndor, el mensajero del sol en la tradición andina, que durante una celebración de la Fiesta del Sol, fue perseguido por unos halcones siendo abatido en la misma plaza del Cuzco; al recogerlo, pudo apreciarse que estaba aquejado de una extraña enfermedad cutánea, que le causó la muerte a pesar de las atenciones que se le dispensaron.

Por último, el Inca Garcilaso narra un prodigio todavía más espectacular: en una noche despejada, la luna se vio rodeada por tres círculos tintados, el primero rojizo, negro verdoso el segundo y de aspecto de humo el tercero; los adivinos no tardaron en explicar este fenómeno; la sangre era el signo de una guerra que aniquilaría a los incas; el negro anunciaba la ruina del imperio; y el humo era la señal de que todo, como él, se desvanecería. Poco después llegaron las noticias de la venida de los hombres blancos de aspecto extraño: los prodigios lo habían anunciado y las profecías se cumplían.

[15] *Inca Garcilaso de la Vega:* Comentarios Reales, *libro IX, capítulo XIV.*



De todo esto ha de hacerse, sin embargo, una observación referida a la posibilidad, no exenta de credibilidad, de que tanto los presagios como las profecías hayan sido inventados posteriormente a la llegada española a tierras americanas. Para nuestro estudio, este dato, de ser cierto, realzaría incluso la importancia del análisis del por qué se crearon estas leyendas: su causa no es otra que la de inscribir el acontecimiento dentro de las normas y de los sistemas de comunicación indígenas, por lo que, al margen de su valor como tales presagios y profecías, constituyen un testimonio de vital importancia del esfuerzo de los pueblos indios por interpretar lo que estaba ocurriendo.

Dentro de este ambiente mágico y mítico, los españoles fueron, entonces, conceptualizados como dioses por los aztecas y los incas: en el primero de los casos, cuando Motecuhzoma se enteró por sus emisarios de la llegada de los navíos españoles,

> mandó luego llamar al más principal dellos, que se llamaba Cuetlaxtécatl, y los demás que habían venido con la mensajería. Y mandólos que pusiesen guardas y atalayas en todas las estancias de la ribera de la mar: la una se llama Nauhtlan Toztlan, otra, Mictlan Cuauhtla, para que mirasen cuando volviesen aquellos navíos, para que luego diesen relación. Con esto se partieron los calpisques o capitanes, y mandaron luego poner atalayas en las dichas estancias. Y Motecuzoma juntó luego sus principales. (...) A todos estos comunicó las nuevas que había llegado, y mostrólos las cuentas de vidrio que habían traído los mensajeros, y díxolos: «Paréceme que son piedras preciosas. Guárdense mucho en la recámara; no se pierda ninguna; y si alguna perdiera, pagarla han los que tienen cargo de guardar la recámara».
>
> Desta ahí a un año, en el año trece conejos, vieron en la mar navíos los que estaban en las atalayas, y luego vinieron a dar mandado a Motecuzoma con gran priesa. Como oyóla nueva Motecuzoma, despachóluego gente para el recibimiento de Quetzalcóatl, porque pensó que era él el que venía, porque cada día le estaban esperando, y como tenía relación de que Quetzalcóatl había venido por la mar hacia el oriente y los navíos venían de hacia el oriente, por esto pensaron que era él. Envió cinco principales a que le recibiesen y le presentasen un gran presente que les envió[16].

Los incas, por su parte, conceptualizan a los españoles como Viracocha, que, como vimos que refieren los mitos, había prometido regresar. No obstante, el caso inca presenta una mayor complejidad que el azteca, porque aquí no se puede generalizar: a la llegada de Pizarro y sus gentes, el Perú se encontraba en plena «guerra civil»: Huascar y Atahualpa, ambos hijos de Huayna Capac, se enfrentaban por el trono; por ello, y como las primeras acciones de Pizarro parecían favorecer a Huascar, sus partidarios lo tomaron por Viracocha, que venía a restablecer en el trono al que ellos consideraban su legítimo heredero; esto es reflejado así por los cronistas que siguen la tradición cuzqueña, como ocurre con el Inca Garcilaso de la Vega:

> ...En este camino tuvo el gobernador un embajador del desdichado Huascar Inca que no se sabe cómo pudo enviarlo según estaba oprimido y guardado en poder de sus enemigos; sospechóse que lo envió algún curaca de los suyos de lástima de ver cuál

[16] *Bernardino de Sahagún:* Historia General de las cosas de Nueva España, *libro XII, capítulo III.*



tenían los tiranos al verdadero Inca, señor legítimo de aquel imperio. Pedía con mucha humildad la justicia, rectitud y amparo de los hijos de su dios Viracocha, pues iban publicando que iban a deshacer agravios. La embajada no contenía más, y por esto se sospechó que no era de Huascar, sino de alguno que se apiadó de la cruel prisión y miserias del pobre Inca[17].

Los partidarios de Atahualpa, por el contrario, no parecen haber visto a dioses en los españoles desde el principio, sino que éstos se les aparecieron como invasores y como a tales se los trató:

Enriquecido con el oro del rescate
el español.
Su horrible corazón por el poder devorado;
empujándose unos a otros,
con ansias cada vez más oscuras,
fiera enfurecida.
Les diste cuanto pidieron, los colmaste;
te asesinaron, sin embargo.
Sus deseos hasta donde clamaron los henchiste
tú sólo;
y muriendo en Cajamarca
te extinguiste.
(...)
El límpido resplandeciente trono de oro,
y tu cuna;
los vasos de oro, todo,
se repartieron[18].

Caso aparte constituye, entre los cronistas de la «visión inca de los vencidos», Tito Cusi Yupanqui: al narrar los hechos de su padre, Manco II, refiere cómo en los primeros momentos del encuentro, éste hizo todo lo posible por agradar a los Viracochas, dudando, posteriormente, de su condición divina y recriminándoles sus acciones cargadas de codicia y violencia:

Dice Manco II: Verdaderamente agora digo, y me afirmo en ello, que vosotros sois antes hijos del cupay [demonio] que criados del Viracochan, cuanto más hijos; porque si, como arriba dicho tengo, vosotros fuérades, no digo yo hijos verdaderos, sino criados del Viracochan, lo uno, no me trataríades de la manera que me tratáis...[19]

Queda, por último, dentro de este apartado dedicado a la percepción india de la desestructuración de su mundo ocurrida tras la llegada de los españoles, hacer mención de su experiencia y testimonio a través de las crónicas, en las que sus autores dejarán por escrito su versión de la conquista de sus tierras y de su cultura por parte de los españoles, entendiéndolo como una experiencia trágica pero, sobre todo, plenamente consciente.

Durante largo tiempo fueron ignorados estos testimonios; los únicos que se tomaban en consideración como la versión única y oficial del encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo, eran los de los españoles, que muy pronto fueron editados en las diferentes lenguas europeas, con una gran acepta-

[17] *Inca Garcilaso de la Vega:* Comentarios Reales, *segunda parte, cap. XVI.*

[18] Elegía Apu Inca Atawuallpaman. *Tomado de León-Portilla, M.:* El reverso de la conquista, *México, Joaquín Mortiz, 1964.*

[19] *Tito Cusi Yupanqui:* Relación de la conquista del Perú y hechos del Inca Manco II.



ción en todos los países. De este modo, la historia de la conquista de México y de Perú, como la del resto de los territorios del continente americano, se escribió sobre la base de lo que los españoles percibieron; sin embargo, aquí y ahora, podemos plantearnos la unidireccionalidad de estas crónicas, preguntándonos si, interpretados los acontecimientos con categorías conceptuales occidentales, los cronistas españoles realmente explicaron *toda* la historia, asimilando aquello que vieron de un modo correcto y completo, o si, por el contrario, incurrieron en los errores interpretativos propios de aplicar solamente criterios históricos a aquello que también podía ser explicado con criterios míticos.

La crónica, vista únicamente desde el lado español, sería válida —cuando menos habría que resignarse a ella— si no hubiera otro tipo de documentos con los puntos de vista indígenas. Pero se convierte en necesariamente parcial si pensamos que los aztecas y los incas también hablaron, y que desde ellos nos llegan testimonios que, ni cuantitativa, ni cualitativamente, pueden ser ignorados.

Sin embargo, no puede dejarse de lado una puntualización: al carecer de escritura los aztecas y los incas prehispánicos (aunque en distinto grado, como ya se vio), los textos que se manejan son todos ellos posteriores a la conquista, lo cual quiere decir que los indígenas conocían ya al español y que su percepción va a estar tamizada por los esquemas conceptuales occidentales. Ser conscientes de esto es importante; pese a ello, y como señala Todorov, para utilizarlos hay una excusa y una justificación; la excusa es que

> si se renuncia a esta fuente de informaciones, no se la puede reemplazar por ninguna otra, a menos que se renuncie a toda información de este género. El único remedio es el de no leer estos textos como enunciados transparentes, sino intentar al mismo tiempo tener en cuenta el acto y las circunstancias de su enunciación. En cuanto a la justificación, ella podría expresarse en el lenguaje de los antiguos retóricos: las cuestiones aquí abordadas remiten menos a un conocimiento de lo verdadero que al de lo que parece verdadero. Me explico: un hecho ha podido no tener lugar, contrariamente a las alegaciones de un cronista. Pero el que éste haya podido afirmarlo, que haya podido contar con su aceptación por el público contemporáneo, es al menos tan revelador como la mera ocurrencia de un suceso, la cual depende, después de todo, del azar. La recepción de los enunciados es más reveladora para una historia de las ideologías de lo que lo es su producción; y cuando un autor se equivoca o miente, su texto no es menos significativo que cuando dice la verdad; lo importante es que el texto sea aceptable por los contemporáneos, o que haya sido creído como tal por su productor. Desde este punto de vista, la noción de «falso» es impertinente[20].

Tras una revisión de la documentación disponible, podemos ver cómo estas fuentes indígenas realmente abundaron: pese a que los incas no conocían la escritura, los quipus, que inicialmente servían para la contabilidad y las estadísticas, podían también ser utilizados como rudimentarios regis-

[20] *Todorov*, op. cit., *pág. 60. La traducción es nuestra.*



tros históricos, según apuntan algunos autores, aunque su tradición prehispánica fuera fundamentalmente oral, escribiéndose después las crónicas indígenas en una mezcla de español y quechua. En el caso de los aztecas, que sí poseían una especie de escritura de caracteres ideográficos, registraban ya sus memorias antes de la llegada española; posteriormente a ésta, el alfabeto latino fue utilizado para la transcripción de los relatos escritos inicialmente en náhuatl, sufriendo en algunos casos alteraciones respecto a los originales.

Siguiendo a Wachtel[21], pueden señalarse las fuentes siguientes:

— Entre las aztecas hay que señalar, en primer lugar, los *Primeros cantos náhuatl,* escritos inmediatamente después de la conquista, entre 1523 y 1524, según señala A. M. Garibay. Citaremos también el *Manuscrito de Tlatelolco,* un escrito anónimo que data de alrededor de 1528, narrando la derrota de los aztecas a manos de los españoles. Una obra importante por su amplitud es el testimonio de los informantes de Sahagún, cuya primera versión, de 1555, no ha podido hallarse, aunque existe una segunda versión de 1585 en el libro XII del Códice Florentino, que además contiene ilustraciones, o en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* elaborada a partir del Códice. Otro testimonio ilustrado es el *Lienzo de Tlaxcala,* un conjunto de ochenta pinturas de mediados del siglo XVI. En cuanto a las crónicas, cabe citar a Alvarado Tezozomoc *(Crónica mexicana),* a Domingo Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin *(Sexta y séptima relación),* a Fernando Alva Ixtlilxochitl *(Obras históricas* e *Historia de la nación chichimeca),* a Diego Muñoz Camargo *(Historia de Tlaxcala),* o el mestizo Diego Durán *(Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme).* Todos estos autores redactaron sus crónicas a fines del siglo XVI, aunque utilizando una documentación anterior.

— Entre los testimonios incas, menos numerosos que los aztecas, el primero de ellos es la *Elegía Apu Inca Atawalpaman,* probablemente escrita muy poco después de la ejecución de Atahualpa en 1533. Otras crónicas importantes son la de Tito Cusi Yupanqui, también llamado Diego de Castro, titulada *Relación de la conquista del Perú y hechos del Inca Manco II;* Juan Santa Cruz Pachacuti, cuya obra *Relaciones de antigüedades deste Reyno del Perú,* escrita a principios del siglo XVII, dedica algunas partes a relatar la conquista española. Felipe Huaman Poma de Ayala, con su *Nueva crónica y buen gobierno* constituye uno de los mayores testimonios incas a nivel de relato y de dibujo, y una de las fuentes más utilizadas; y por último, no podemos olvidar al Inca Garcilaso de la Vega *(Historia General del Perú* y *Comentarios Reales),* pese a que su visión sea ya claramente mestiza, cargada de elementos de la cultura española que el inca había asimilado en este país.

21 *Wachtel, N.:* Los vencidos, *Madrid, Alianza, 1976.*



El lector que conozca las crónicas españolas de la conquista de México y de Perú, podrá encontrar entre éstas y las indígenas que acabamos de citar, versiones por completo diferentes e incluso contradictorias en algunos casos. No obstante, y aunque en ocasiones la visión indígena se aleje del registro histórico convencional, lo interesante de estos testimonios es su reflejo de cómo fueron percibidos los acontecimientos por los mismos protagonistas del cataclismo, que vivieron el final de su mundo a manos de los españoles, evocándolo después con un sentimiento trágico que merece ser digno de nuestra mayor atención.

B) Reestructuración

Tras este primer apartado dedicado a analizar cómo fue sentida la desestructuración traumática que supuso la conquista para los universos indígenas, dedicamos un breve espacio a hablar de lo que hemos denominado Reestructuración, refiriéndonos a las rebeliones y milenarismos que se sucedieron ya mucho después de estos hechos, en un intento de reconstruir un mundo prehispánico quizá ya irrecuperable.

Porque, efectivamente, los intentos de resistencia a la dominación española fracasan en la totalidad de los casos si se exceptúa el de los araucanos. Pero estas rebeliones ciertamente existen, y tienen lugar como la denuncia indígena y su rechazo de la acción colonizadora de los agentes extraños que venían a destruirlos, y como expresión de la fidelidad y del arraigo a la propia cultura.

Respecto a estos intentos de reestructuración, hay que apuntar que pueden ser de dos tipos: en algunos casos, la rebelión aspira a la recuperación literal de las estructuras autóctonas, lo cual no entraña problemas de comprensión por nuestra parte; más complejo es el segundo caso, el de aquellos movimientos que adoptan elementos culturales de los españoles; la situación se clarifica si entendemos este hecho, no tanto como fenómeno de aculturación en un sentido literal de hispanización, sino más bien como una pretensión de luchar contra el enemigo con mayores posibilidades de éxito pero sin perder nunca su intencionalidad básica; como mantiene Wachtel:

> Un mismo hecho se interpreta de forma diferente según el contexto donde se manifieste; un curaca peruano adopta el caballo para hispanizarse; en cambio, el indio araucano lo adopta para hacer la guerra. El proceso de aculturación no se reduce a una suma de elementos que se sobreañaden unos a otros, ni siquiera a sus relaciones; sólo se aclara reintegrado en el impulso del proyecto que le da nacimiento: trátese de la aceptación de los valores españoles (por el curaca peruano) o de una elección de la revuelta (en el caso del indio araucano). El punto de vista de la praxis exige la comprensión de las intencionalidades vividas que orientan la acción[22].

[22] *Wachtel,* op. cit., *pág. 312.*

En el caso concreto de los aztecas, los intentos de reestructuración de su mundo se inician antes incluso de que se diera por finalizado el proceso de conquista de la capital; en efecto, el ejército de Cortés, al regreso de éste tras haberse reunido con la expedición de Pánfilo de Narváez durante la primera estancia de los españoles en la capital mexicana, se encuentra con la hostilidad de los indígenas, debido al ataque de los españoles que éstos habían sufrido en su ausencia. Por ello intenta reanudar los tratos amistosos con los sucesores de Motecuhzoma, Cuitláuac (su hermano, que sólo duró como huey tlatoani unos meses, desde septiembre a noviembre, muriendo el 25 de ese mes a causa de la viruela) y Cuauhtémoc (su sobrino, entronizado en enero de 1521), recibiendo de ellos una violenta negativa, que rompe con la resignación fatalista de su antecesor; el mismo Cortés da cuenta de ello: «que me fuese y que les dejase la tierra y que luego dejarían la guerra, y que de otra manera, que creyese que habían de morir todos o dar fin con nosotros»; así pues, declaran la guerra a los españoles, con grandes pérdidas por ambas partes, con un gran valor y dispuestos a todo, como ocurre cuando, según cuenta Cervantes de Salazar, dos guerreros mexicas intentan arrojarse por las escaleras del templo, arrastrando con ellos a Cortés, quien no obstante puede desasirse.

La rebelión indígena es dura: sitian a los españoles y éstos, ante la falta de comida, deciden huir de la capital, la noche del 30 de junio de 1520, llevándose gran cantidad de oro y a algunos nobles aztecas supervivientes; en medio de la lluvia, comienzan la retirada unos siete u ocho mil hombres, pero son descubiertos por una mujer que alerta a los mexicanos, los cuales atacan la calzada de Tlacopan, alcanzando la retaguardia de la columna, en la que está Pedro de Alvarado. La batalla entre aztecas y españoles «es cosa de espanto», al decir de Díaz del Castillo, y hace que estos últimos pierdan el tesoro que se llevan y mueran en masa; en su *Segunda Carta de Relación*, Cortés establece las pérdidas en 150 españoles, 2.000 indios aliados y 45 caballos, aunque los datos varían según diferentes autores: entre los españoles cabe citar a Díaz del Castillo (capítulo CXXVIII), para quien son 870 españoles muertos, o López de Gómara (capítulo CIX), que señala 450 españoles, 4.000 indios y 46 caballos. Entre los autores indígenas, Alva Ixtlilxochitl (*Historia chichimeca*, capítulo LXXXVIII) registra 450 españoles y 4.000 indios, y Muñoz Camargo (*Historia de Tlaxcala*, libro II, cap. VI) coincide con él, aunque especificando que los indios muertos son tlaxcaltecas.

Los que logran escapar a la matanza se refugian, heridos y hambrientos, en Tlaxcala, lo cual es posible gracias a la ayuda de los tlaxcaltecas, ya que, como puede verse en la obra de Sahagún, los aztecas se preocuparon



más de «recoger los despojos de los muertos y las riquezas de oro que llevaba el bagage» que de exterminar a los españoles como hubieran podido hacer.

De nuevo Cortés sitia la capital mexica con ayuda de sus aliados, que aportan un importante refuerzo de hombres y de materiales. Cuauhtémoc, junto con los otros dos jefes de la Triple Alianza (Coanácoch y Tetlepanquetzal), reúnen unos 300.000 hombres para hacer frente a este ataque, ofreciendo resistencia a los españoles. No obstante, la ayuda prestada por los antiguos súbditos de los mexicas es nula, a causa del odio que todos sienten hacia ellos, por lo que acaban comprendiendo que serán vencidos.

El ejército de Cortés consigue penetrar en la capital, quemando los palacios y los templos, abatiendo a los dioses, destruyendo todo a su paso y provocando la miseria de los indígenas que, débiles y hambrientos, llegan a conmover al propio capitán, quien intenta entonces persuadirlos para que se rindan, obteniendo como respuesta que prefieren morir antes que ser sometidos.

En este entorno dantesco, con miles de cadáveres que había que pisar para poder caminar, un olor insoportable y ruinas por todas partes, el capitán García Holguín logra apresar una canoa en la que viajan los tres señores de la Triple Alianza, pobremente vestidos, presentándoselos prisioneros a Cortés. Es el 13 de agosto de 1531, y Cuauhtémoc se declara vencido. Más adelante, tras ser sometido a horribles torturas para que revele dónde ha escondido el oro que los españoles buscan y no acaba de aparecer, Cortés se lo lleva consigo en su expedición a Honduras, para evitar que Cuauhtémoc reorganice la resistencia; en el camino, un indígena llamado Mexicalcingo lo acusa de tramar una nueva rebelión, por lo que don Hernando ordena su ejecución, junto con la del señor de Tacuba, Tetlepanquetzal, el día 28 de febrero de 1525, ganándose el disgusto de todos sus compañeros.

Por todo ello, Cuauhtémoc será mitificado por los mexicanos hasta la actualidad (al contrario que Motecuhzoma, símbolo de la sumisión fatalista al invasor), por su valor y su empeño a la hora de luchar por impedir el fin de su mundo, como abanderado del indigenismo americano.

Dentro del apartado de las rebeliones que tienen lugar en México, cabe citar el episodio conocido como la guerra de Mixton, ocurrido entre 1541 y 1542. Se trata de un movimiento milenarista que se opone a lo español y a los españoles en el territorio fronterizo de Nueva Galicia, en la costa del Pacífico. Sus inicios se sitúan al norte de esta región, en Tlatenango y Suchipila, habitadas por los cascanes. En este caso, la rebelión toma un cariz de milenarismo, al ser los hechiceros quienes predicen la venida de Tlatol y sus huestes, intentando convencer a los indígenas para que rechacen las formas culturales españolas, regresando a las autóctonas, sobre to-

do en el caso de la readopción de la poligamia y la restauración de la religión tradicional. En este momento, anuncian, comenzará una nueva Edad Dorada, con riquezas, armas mágicas, plumas, cosechas nacidas de manera espontánea, libre del sufrimiento y de la muerte. Para ello, con ayuda de Tlatol, los españoles deberán ser expulsados de todos los territorios que ocupan, y sus tradiciones habrán de ser abandonadas, so pena de terribles castigos si no lo hacen.

El movimiento empieza a dar resultados, y en Tlatenango, los indios se purifican en masa para ingresar en él, lavándose la cabeza a fin de eliminar los restos de su bautismo, y utilizando la violencia como método liberador: queman iglesias y se organizan militarmente en la montaña de Tepestitaque. Tras una victoria sobre las tropas de Miguel de Ibarra, la rebelión se extiende hacia las montañas de Nochistán, Acactic, Cuinao y Mixton, donde se enfrentan a los españoles comandados por Cristóbal de Oñate, que son también vencidos. Diversos fuertes son sitiados, y ha de pedirse ayuda al adelantado de Michoacán, Pedro de Alvarado, quien a su vez ataca a los indios guarnecidos en las montañas y sufre una nueva derrota.

Los indios siguen rebelándose, y sitian Guadalajara. Ante la gravedad de la situación, el propio virrey Mendoza toma el mando de la expedición, organizando un primer ataque a la montaña del Cuinao, en el que vence, matando y esclavizando a sus prisioneros. Emprende entonces el asalto a la montaña de Acactic, haciendo que los rebeldes se dispersen. Tras esto, sitia la montaña de Nochistlán, tomándola; ya sólo queda el principal foco de resistencia indígena, la montaña de Mixton, que tras una dura batalla, es ocupada por el virrey, concluyéndose lo que se ha llamado «la segunda conquista de México».

Por último, hay que mencionar la revuelta de Hidalgo, en diciembre de 1810, en Guadalajara. Hidalgo ordena retirar el retrato del rey Fernando VII que preside la sala de recibo y, mientras Allende se ocupa de preparar el ejército, él va dando forma a la revolución: el 5 de diciembre decreta la devolución de las tierras a sus legítimos ocupantes, los indígenas; el día 6 declara abolida la esclavitud, las gabelas, y suprime el uso de papel timbrado. Es declarado apóstata por la Inquisición, a lo que él responde con una auténtica declaración de utopía independentista. Estas son sus palabras:

> Unámonos todos los que hemos nacido en este dichoso suelo, veamos desde hoy, enemigos y extranjeros, enemigos de nuestras prerrogativas, a todos los que no sean americanos. Establezcamos un Congreso que se componga de todas las ciudades, villas y lugares de este reino, que dicte leyes benéficas y acomodadas a las circunstancias de cada pueblo: ellos entonces nos gobernarán con la dulzura de padres, moderando la devastación del reino y la extracción de su dinero; fomentarán las artes, se avivará la industria, haremos uso libre de las riquísimas producciones de nuestros



feraces países, y a la vuelta de pocos años disfrutarán sus habitantes de las delicias que el Soberano Autor de la naturaleza ha derramado sobre este vasto continente[23].

En el caso de los incas, los españoles se impusieron a ellos con más o menos dificultades, culminando el proceso conocido como «la conquista del Perú». Sin embargo, una vez finalizada ésta, no acaban los enfrentamientos entre ambas partes, sino que continúan con una clara intención de reestructuración del mundo indígena en una serie de rebeliones en las que, si bien en el caso mexicano que ya se vio, son esporádicas, en el área andina cobran una fuerza inusitada, que denota claramente el rechazo de los indios a la situación colonial.

La primera de ellas es la protagonizada por Manco Inca, uno de los hijos de Huayna Capac, nacido en 1515, quien, en 1530, durante la guerra civil que, según hemos visto, enfrentó a sus hermanos Huáscar y Atahualpa, es demasiado joven aún para tomar parte en ella, aunque se decanta por el primero de ellos, a quien considera el legítimo heredero del trono inca.

Durante la conquista, en 1532 y 1533, Manco se alía a los españoles, a quienes considera como una ayuda para luchar contra el ilegítimo Atahualpa. Así, una vez muerto éste, y tras el efímero reinado de Tupac Huallpa, Pizarro decide que sea Manco Inca quien ocupe el lugar de cabeza del imperio. Por un tiempo, Manco juega el papel de comparsa que se le ha asignado, ejerciendo como soberano, pero sometido a los recién llegados, viviendo en la contradicción de gozar al mismo tiempo de los honores propios de su condición y de sufrir las mayores vejaciones por parte de éstos. Dos veces es arrestado, y presentado cargado de cadenas ante sus nobles; sus mujeres son violadas ante él, y los incas acaban perdiendo el respeto y la sumisión que antes le tenían. Es el germen de la rebelión. Pretextando ir a buscar una estatua de oro para ofrecérsela a los españoles, logra salir del Cuzco y llegar hasta el valle de Yucay, reuniendo a unos 50.000 hombres procedentes de todos los puntos del imperio, para sitiar la capital, que en aquel momento sólo está custodiada por un pequeño retén al mando de los hermanos de Pizarro. El cerco dura desde marzo de 1536 hasta abril de 1537, penetrando en ella poco a poco hasta obligar a los españoles a buscar refugio en el centro de la ciudad. Las armas utilizadas revelan la inteligencia de Manco y su capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias: contra los caballos utiliza «bolas» (piedras atadas con una cuerda que se les enredaban en las patas) y fosos con picas en el fondo; consigue hacerse con algunos arcabuces y reunir prisioneros españoles que le fabriquen la pólvora; se hace con un pequeño número de caballos... Pero su táctica continúa siendo ritual, atacando en noches de luna llena, y esto supone el primer motivo de la posterior ventaja española; otra causa quizá pueda serlo su excesiva confianza en la superioridad numérica de su ejérci-

[23] *Citado por García Cantú:* Utopías mexicanas, *México, FCE, 1978, págs. 9-10.*



to, que en realidad se compone de un gran número de personas desorganizadas, entre las que se cuentan muchas mujeres y niños inexpertos; pero tal vez la causa principal de su derrota sea la masiva adhesión de tribus indígenas (cañaris, yungas, etc.) a los españoles. Lo cierto es que, tras una acción de éstos, los rebeldes han de aflojar el cerco que mantienen en el Cuzco, y modificar su táctica adoptando la estrategia de escaramuzas aisladas en vez de una sola batalla definitiva. Refugiado en Ollantaytambo, en plena sierra, Manco Inca intenta aprovechar la rivalidad entre Pizarro y Almagro, ejerciendo una auténtica acción diplomática al negociar simultáneamente con ambos. Tras ocupar el Cuzco, Almagro decide atacar a Manco, venciéndolo y obligándolo a retirarse a Vilcabamba, una región de la sierra que por su inaccesibilidad sería, entre 1537 y 1572, el centro de la resistencia indígena. Allí, Manco reestablece sus tradiciones autóctonas, seguido de una gran cantidad de adeptos, reinstaurando un imperio neoinca gracias a la recuperación del culto al sol, con lo que la rebelión que en un primer momento había sido únicamente militar, toma ahora un cariz religioso y ceremonial: por órdenes del Inca, los indios deben rechazar los dioses y la religión de los españoles, al mismo tiempo que los combaten militarmente, consiguiendo llegar hasta Jauja.

Para frenarlo, Almagro —enfrentado, como ya se dijo, con Pizarro— decide fomentar las divisiones internas entre los incas, coronando a otro soberano: Paullu, hermano de Manco, en 1537, que tenía su centro en el Cuzco. Al haber un nuevo Inca en la capital, muchos adeptos a Manco decidieron irse con él, viviendo el extraño fenómeno de un estado indígena con un soberano aculturado, españolizado y cristiano, favorable a los españoles. Así debilitado, Manco Inca es asesinado por un grupo de partidarios de Almagro el Joven, en 1545, siendo su cuerpo llevado al Templo del Sol como sus antecesores, pero nombrando como heredero a su hijo Sayri Tupac, demasiado niño como para ejercer la soberanía, pues tenía diez años; su tío se hace cargo de la regencia, y los españoles aprovechan el momento para negociar, ofreciendo a Sayri Tupac encomiendas y privilegios a cambio de su adhesión. Pero el trato no prospera, al morir Paullu en 1549, y no será hasta 1555, cuando, tras ser coronado Sayri Tupac con las ceremonias tradicionales, consiente en ser bautizado, resultando ser otro ejemplo de Inca aculturado al que se esperaba que siguieran los rebeldes de Vilcabamba. Pero Sayri Tupac muere en 1560, siendo sucedido por el hijo de Manco, Titu Cusi, quien decide proseguir la postura de su padre de rebelión contra los españoles, pese a que había sido criado entre ellos. Con este nuevo soberano, el Estado neoinca alcanzará un relativo esplendor durante algunos años más, hasta 1572: las provincias del Imperio son, según el propio Titu Cusi, Rupa-Rupa, Pilcoçuni, Guaranpay, Peaty, Chiranaua,



Chiponaua, Vitcos, Manari, Sicuane, Chacumanchay, Niguas, Opatari y Paucarmayo. Su supervivencia y su amplitud amenazan, por tanto, la colonización española del Perú.

Pero la propia vida del virreinato sufre avatares en la década de 1560: las relaciones entre españoles e indios en la colonia son conflictivas, y la soberanía española se ve cuestionada por estos últimos, más aún cuando el imperio neoinca sigue existiendo.

Titu Cusi, entonces, organiza una nueva rebelión contra los españoles, que son informados de ella, enviando al presidente de la audiencia de Charcas (Juan de Matienzo) a dialogar con Titu Cusi. Un embajador de aquél, Diego Rodríguez Figueroa, se entrevista con el Inca en mayo de 1565, siendo recibido por un soberano enfermo de viruela pero ataviado solemnemente para la ocasión. Tras un intercambio de regalos, Figueroa comienza a hablar, haciendo un elogio de la religión cristiana que enoja al Inca, instándole para que abandone Vilcabamba y se vaya a vivir entre los cristianos a cambio de honores y recompensas, o que, en caso contrario, le harían la guerra. Titu Cusi opta por esta última, realizando una demostración de fuerza ante el embajador. Sin embargo, al día siguiente, el 16 de mayo, el soberano Inca se muestra dispuesto a reanudar las conversaciones.

Al poco tiempo, en el mes de junio, es el propio Juan de Matienzo quien acude al puente de Chuquichaca a entrevistarse con Titu Cusi, quien acaba retirándose hacia Vitcos, aceptando bautizarse; su actitud parece cambiar, pues desde 1565, ya no intenta expulsar a los españoles sino simplemente preservar al Imperio neoinca como estado independiente. Para ello, autoriza la entrada en Vilcabamba de dos misioneros, que empiezan con su labor de evangelización y bautizan al propio soberano.

Por las mismas fechas que esto ocurre, en la década de 1560-1570, se desarrolla en las regiones centrales del Perú (no olvidemos que Vilcabamba es una provincia periférica) un movimiento milenarista de importancia: el *Taqui Onqoy*, en el que muchos autores han querido ver una relación con la rebelión de Vilcabamba, aunque la opinión más extendida es la de que constituye un movimiento con autonomía propia.

Sobre sus orígenes también conjeturan los diferentes estudiosos del Taky Onqoy: unos piensan que es producto de la primera evangelización cristiana (ciertamente, es un hecho a considerar el que su dirigente, Juan Chocne, se acompañara de dos mujeres a las que llamaba Santa María y Santa M.ª Magdalena); otros, por el contrario, afirman que es el producto del milenarismo tradicional andino; entre estos últimos cabe destacar a Wachtel[24], quien argumenta que, dada su amplitud, no puede ser considerado como un simple complot político, sino que «el movimiento supera toda decisión consciente y nace de las creencias profundas vivas por entonces entre las

[24] *Wachtel:* Los vencidos, *Madrid, Alianza, 1976, pág. 282 y ss.*

masas indígenas», ya que los elementos religiosos que lo inspiran no pueden ser inventados por un proyecto deliberado, sino que sus «elementos preexisten a la crisis y resurgen luego como respuesta a ella bajo la forma nueva y coherente de un milenarismo».

Según este movimiento, los dioses indígenas, pese a que en un principio son vencidos por Pizarro, son más fuertes que el cristiano, y resucitarán para vencerlo y acabar con la dominación española y hacer resurgir la religión tradicional.

El fundamento del Taki Onqoy es la visión cíclica predominante en el mundo andino: como pudo verse al hablar de los mitos de creación incas, la época del imperio está precedida por otras cuatro edades (cuatro soles y cuatro humanidades), estando marcado el fin de cada una por una catástrofe. La venida de los españoles y el cataclismo que esto supuso sería, pues, el cambio a otra nueva era, el nacimiento de una nueva humanidad, de la que están excluidos todos los indios que aceptaron el bautismo, y admitidos aquellos que se mantuvieron fieles al culto de las huacas. El Taki Onqoy rechaza todo elemento de aculturación español (vestidos, comidas, iglesias, nombres), pero, al mismo tiempo, inserta algunos elementos de esta cultura, como es el caso ya citado de las mujeres que acompañaban a Juan Chocne.

Así pues, la nueva era anunciada no significa una vuelta literal al pasado incaico, pues la tradición indígena experimenta profundos cambios, de modo que puede pensarse que, pese a que el nuevo ciclo se ve como una resurrección del imperio inca, no se trata de un retorno al tiempo del Inca, sino que el imperio será diferente del anterior: no se basará en la cuatripartición sino en el dualismo (las huacas formarán dos grupos, el de Pachacamac y el del lago Titicaca, regiones que especialmente corresponden a la sierra y a la costa, respectivamente). Además, las huacas ya no serán rocas, piedras o fuentes, como antes vimos, sino que ahora se encarnan en los hombres, poseyéndolos.

El Taki Onqoy no es, en definitiva, una empresa guerrera contra los españoles, sino la esperanza de que las huacas se eleven sobre el dios cristiano, escindiendo al mundo español del indio de una manera sobrenatural y mágica, a través de la que el segundo se impondrá al primero.

El mundo colonial rechazó el movimiento, declarándolo una herejía y combatiéndolo violentamente. Sobre 1570 desaparece su rastro, a causa de esta represión, pero también como consecuencia indirecta de la caída de Tupac Amaru, el último Inca de Vilcabamba.

Tupac Amaru, hijo de Manco Inca, sube al trono en 1571, tras la muerte de su hermanastro Titu Cusi, pero durará poco en él: en 1572, y aprovechando el debilitamiento de la región de Vilcabamba por una epidemia,



el virrey Francisco de Toledo entra en ella y captura al Inca recién coronado, que es llevado al Cuzco cubierto de cadenas, y que a continuación será bautizado y decapitado. En la mente de los indios, su muerte fue asimilada con la de Atahualpa, y a partir de entonces, 1572, puede considerarse el inicio de la historia virreinal peruana.

Sin embargo, durante el siglo XVIII el recuerdo del Inca en la memoria colectiva del Perú pervive, ya no sólo en la *Tragedia del fin de Atahualpa*, ya vista, sino en otras muchas obras (pinturas, queros, la obra de Garcilaso, etc.), lo cual permite, al mismo tiempo que recordarlo, pronosticar su vuelta. Surge así el mito del Inkarrí (Inca Rey), no como un sentimiento generalizado y universal, sino en núcleos concretos de la sociedad colonial del siglo XVIII, cuyo utopismo abandona los tintes españoles para convertirse en panandino: el regreso del Inca. El recuerdo, pues, se hace mito: las diversas versiones del Inkarrí (procedentes varias de ellas de Ayacucho, Cuzco, Arequipa, Ancash, Puquio, etc.) coinciden en su esquema: Atahualpa ha sido decapitado por los conquistadores españoles, siendo separada su cabeza de su cuerpo. Cuando ambos vuelvan a juntarse, la humanidad andina podrá recuperar su historia, acabando con el caos que en ella habían introducido los españoles. Se trata, junto al Taki Onqoy, de un movimiento milenarista andino que refleja la propia tradición, la imagen cíclica del tiempo, diferente del tiempo lineal de los españoles. Como afirma Pease,

> Inkarrí es entonces y paradójicamente histórico y ahistórico. Es fácil comprender que los hombres andinos dominados por los europeos no pudieran responder inmediatamente con una «visión de los vencidos» de carácter histórico; la atemporalidad de las versiones, al lado de su «milenarismo», en realidad un «eterno retorno» del mundo andino, y con una renovación periódica y eterna del Inca, sitúan el (los) relatos al margen de una evocación puramente histórica y pasadista. Inkarrí no ofrece una visión histórica, ya que tampoco toda imagen del pasado lo es. Los recuerdos orales se presentan con una temporalidad propia y diferente de la histórica, con categorías individuales, mas no personales, sino ejemplares. Pero si los hombres andinos —como todos los que participan de las culturas tradicionales— no podían ofrecernos una visión histórica del comienzo de la dominación española y del tiempo posterior, sí podían reaccionar y reaccionaron dando su imagen a través del mito y del movimiento mesiánico que encierra en sí los primeros elementos de una historicidad. Inkarrí y el Taki Onqoy son una explicación a la mano...[25].

Sin embargo, ambos movimientos mesiánicos revelan un esquema diferente: en el Inkarrí, al contrario que en el anterior, sí se trata de un anuncio del retorno al orden del Inca en el Cuzco. Inkarrí es el fundador tradicional, vencido (su orden perece, y se instaura el caos), pero se está reconstruyendo a sí mismo, y también a su mundo. Diferentes personajes han dado vida al nuevo Inca: por citar sólo alguno, tomemos a Juan Santos Atahualpa, y al más conocido, José Gabriel Condorcaqui Noguera, nacido entre 1738 y 1742, hijo del cacique quechua Miguel Condorcaqui del Cami-

[25] *Pease:* Los últimos Incas del Cuzco, *Madrid, Alianza, 1991, pág. 167.*



no y la mestiza Rosa Noguera Valenzuela, que tomará el nombre simbólico de Tupac Amaru II. Conocedor de la lengua española y de su cultura, adoptando conscientemente la moda cortesana europea, Tupac Amaru II mantuvo orgullosamente su descendencia incaica, reclamando el título de soberano hasta el punto de pleitear por él con doña Gertrudis Avendaño Betancort en la Audiencia de Lima, diciendo de sí mismo: «...mi misma inspección manifiesta que soy indio por todas partes; pero descendiente del último Inca», o, antes de morir, «la mía es la única que ha quedado de la sangre de los incas, reyes de este Reyno».

Su rebelión consiguió el apoyo de una gran masa indígena, en la década de 1780-1790, por el gran descontento social que entonces había a causa de la recaudación fiscal y de los repartos de mercancías. Así, tras una serie de escaramuzas aisladas preliminares, entre las que destaca la del ya citado Juan Santos Atahualpa en Tarma y Chanchamayo (1742-1756), Tupac Amaru II se levanta contra el sistema colonial opresivo, proclamando suya la voz de los indígenas y los mestizos, declarando la lucha contra la mita, los repartimientos y los obrajes. Su revuelta se inicia contra el corregidor Antonio Arriaga en noviembre de 1780, que acabará con su ahorcamiento en la plaza de Tungasuca. Sigue avanzando hasta Quiquijana y Sangarari, acercándose al Cuzco, aunque sin entrar en él, lo cual da tiempo para que la ciudad se refuerce. Las razones que se dan sobre este hecho, poco comprensible desde un punto de vista estratégico, son diversas: la primera lo justifica afirmando que la única posibilidad que Tupac Amaru II tenía para tomar el Cuzco era saqueándolo y destruyéndolo, y que la rechazó porque consideró un mal augurio aniquilar la ciudad que él quería restaurar como capital del Imperio; otra razón es la de quienes alegan que Tupac Amaru II esperaba que sus contactos con los criollos cuzqueños le abriesen las puertas de la ciudad; y por último, puede también apuntarse el hecho de que era consciente de que la mayor parte de las tropas realistas se hallaban en el Cuzco, por lo que su victoria no sería fácil.

Lo cierto es que, pese a que intenta reforzar su ejército reclutando a los pueblos vecinos de Moquehua, Arequipa, Tacna y Arica, no entra en la ciudad. Pero sus acciones consiguen que se suspenda el reparto de mercancías por los corregidores, y que el cabildo de Cuzco promulgue un bando que declara la no obligatoriedad del trabajo indígena en los obrajes. Mientras tanto, Tupac Amaru II solicita a las autoridades cuzqueñas la entrada en la ciudad, advirtiendo que, de no obtener el permiso, lo hará a la fuerza. Pero el Cuzco ya estaba reforzado por entonces, y el día 8 de enero de 1781 tuvo lugar un enfrentamiento que obligó a que Tupac Amaru II se retirara dos días más tarde, lo cual supuso la caída de la rebelión indígena, tras varios intentos fallidos. En abril de 1781 es hecho prisionero



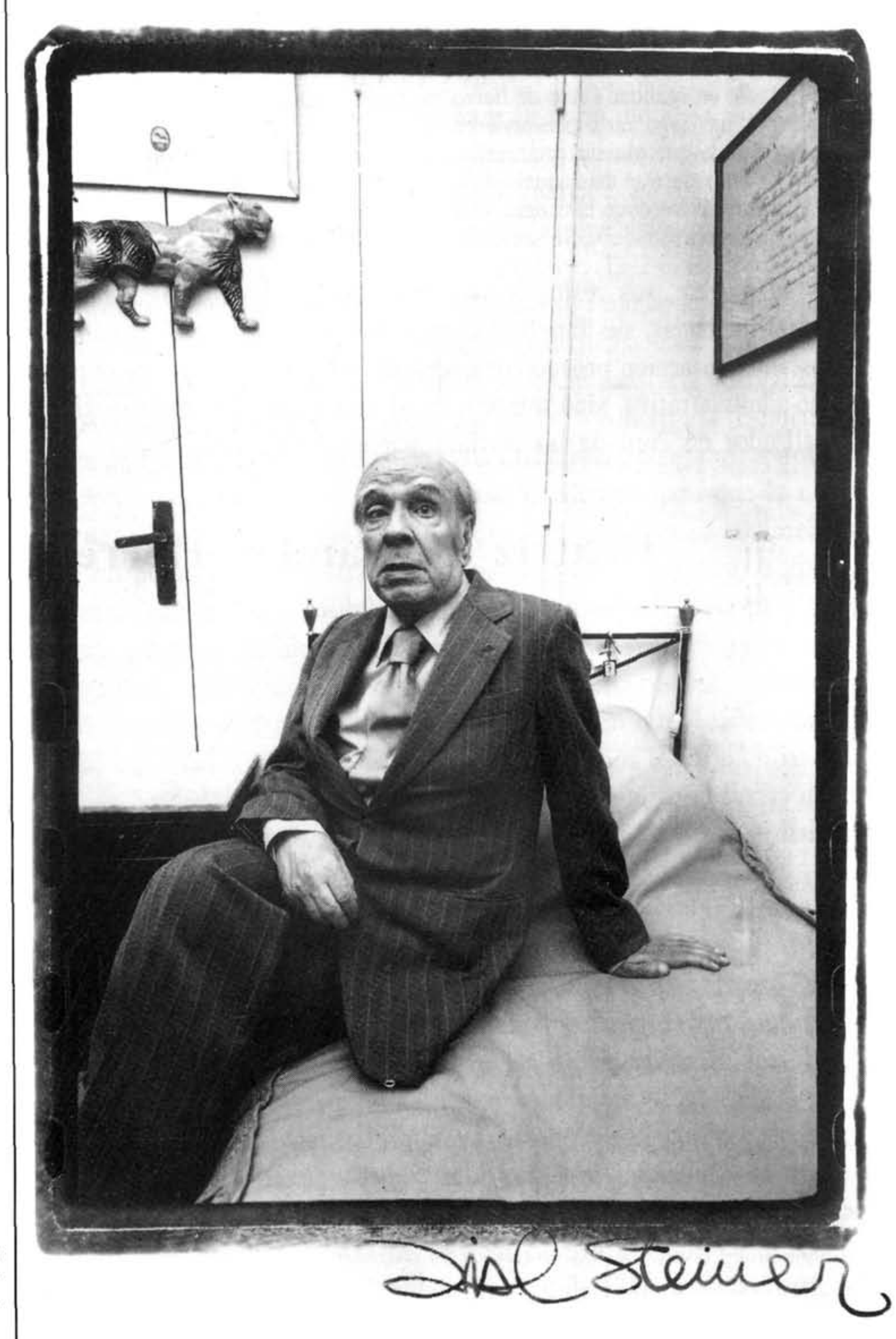
y conducido al Cuzco, siendo interrogado con grandes torturas y condenado a muerte, que se produjo el 18 de mayo; un relato anónimo narra cómo fueron siendo ejecutados su hijo Hipólito, su mujer y sus colaboradores. Tras ellos,

> cerró la función el rebelde José Gabriel, a quien se le sacó a media plaza; allí le cortó la lengua el verdugo, y despojado de los grillos y esposas, lo pusieron en el suelo; atáronle a las manos y pies cuatro lazos y, asidos éstos a la cincha de cuatro caballos, tiraban cuatro mestizos a cuatro distintas partes, espectáculo que jamás se había visto en esta ciudad. No sé si porque los caballos no fuesen muy fuertes o porque el indio en realidad fuese de fierro, no pudieron absolutamente dividirlo, después que por un largo rato lo estuvieron tironeando, de modo que lo tenían en el aire en un estado que parecía una araña. Tanto que el visitador, movido de compasión, porque no padeciese más aquel infeliz, despachó de la Compañía una orden mandando le cortase el verdugo la cabeza, como se ejecutó. Después se condujo el cuerpo debajo de la horca donde se le sacaron los brazos y los pies...[26].

Tras su muerte, sus restos fueron expuestos por diferentes lugares, y sus casas quemadas, sus familiares proscritos, el duelo por él prohibido... No obstante, su acción provocó una serie de reformas, no sólo en el plano político-administrativo, sino también en el social, que hacen de su figura el catalizador en Perú de las reivindicaciones indigenistas.

Beatriz Fernández Herrero

[26] *Citado por Moreno Cebrián:* Tupac Amaru, el cacique inca que rebeló los Andes, *Madrid, Anaya, 1988, pág. 102.*



Jorge Luis Borges
fotografiado por
Lisl Steiner



El cuaderno sin tapas

Sobre Pierre Menard hay una especie de artículo necrológico de Borges escrito en 1939, en el que establece un catálogo de las obras del ensayista francés y dedica alguna atención al proyecto de Menard de reescribir el *Quijote* desde una perspectiva actual pero coincidiendo exacta y literalmente con el texto de Cervantes. Borges manejó los manuscritos menardianos y encontró dos capítulos completos (el IX y el XXXVIII) y uno incompleto (el XXII) del *Quijote* rehecho por Menard. Luego nos dice que Menard, en sus paseos crepusculares por los arrabales de Nîmes, llevaba siempre alguno de sus cuadernos de notas y lo quemaba en *una alegre fogata,* de donde deduce, con excesiva ligereza, que los miles de páginas que escribió Menard y que constituían los estados intermedios de su reconstrucción del *Quijote* habían desaparecido irremisiblemente.

Hoy podemos asegurar que, afortunadamente, al menos uno de los cuadernos existe, y que se encuentra en poder de Pierre André, director de la Biblioteca Municipal de Nîmes, gracias a cuya amabilidad pude examinarlo detenidamente y luego fotocopiarlo. Se trata de un cuaderno de 15 × 10,5 cm., sin tapas, de papel cuadriculado, y que consta de cuarenta y dos hojas (hay señales de siete arrancadas), en la primera de las cuales se lee: *P. Menard / Quijote, chap. I / 1931.* De ellas, diecinueve están escritas por ambas caras, con una letra muy pequeña pero bastante legible, salpicadas a veces con dibujitos, garabatos y números[1] casi microscópicos, y el resto está en blanco. El señor André lo adquirió en uno de esos curiosos anticuarios de objetos baratos que lo mismo compran y venden anuncios de pastillas para la tos que muñecas rotas o que postales antiguas. De esta compra hacía ya siete años, y el anticuario, al que visité, no supo decirme cómo lo había adquirido: era un viejo chocho y no se acordaba de nada. El señor André lo compró porque de joven había leído algún soneto de Menard, y aunque se trata hoy de un escritor olvidado —tampoco en vida alcanzó especial notoriedad—, para él resultaba de cierto interés un manuscrito en cuya primera página figuraba el nombre de un poeta al que

[1] *De una página llena de sumas y multiplicaciones se infiere fácilmente que Menard hizo un cálculo del tiempo que podría llevarle la empresa de reescribir el* Quijote. *Si en la línea y media que reescribió del capítulo I invirtió seis meses, en el capítulo entero invertiría 572 meses (más de 47 años); y a ese tenor, en los 52 capítulos de la Primera Parte tardaría unos 2.444 años. Se comprende así la extraña frase epistolar que menciona Borges:* Mi empresa no es difícil esencialmente. Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo.

había leído en su juventud. Me confesó que, una vez examinado, lo había considerado una especie de ejercicio de traducción, pues sabía que Menard conocía muy bien el español, e incluso que había traducido alguna cosa de Quevedo. No tenía noticia del intento de Menard con respecto al *Quijote* (no había leído el artículo de Borges, que yo creo que es el único texto en el que se menciona el gigantesco proyecto de Menard), y se limitó a guardar el manuscrito como una curiosidad sin más valor. Terminó por olvidarse del cuaderno cuadriculado, y sólo lo recordó cuando un visitante español, el ilustre cervantista Ismael Rico, cayó por la Biblioteca de Nîmes buscando ediciones francesas de Cervantes. El señor André le enseñó el cuaderno, y Rico tomó nota de una *traducción francesa comentada, manuscrita, del capítulo I, incompleto, de la Primera Parte del Quijote, por Pierre Menard, Nîmes, 1931.* Parece que Rico (a quien respeto como cervantista, pero que no parece que obrara aquí con especial perspicacia, o bien —que me perdone si no es así— quizá no leyó el manuscrito más que por encima) no se dio cuenta tampoco de lo que tenía entre las manos, y se limitó a insertar la ficha correspondiente en su artículo sobre *Traducciones francesas de Cervantes en el siglo XX* («Anales Cervantinos», XXV, págs. 230-246).

Allí leí yo la referencia, sospechando en el acto que podría tratarse de algún fragmento de la quimérica retranscripción del *Quijote* por Menard. En Nîmes registré el fondo de manuscritos de la Biblioteca Municipal —donde se guardan los papeles de Menard— y encontré algunos de los manuscritos de que habla Borges, incluidos los capítulos IX y XXXVIII del *Quijote* reescrito[2]; estos capítulos, sin embargo, para el lector desprevenido no significan nada, puesto que aparentemente son *copia exacta* del texto de Cervantes. Sólo quien conozca la monumental tarea que Menard se había propuesto puede reconocerlos como obra del escritor y saborearlos como páginas magistrales que son.

Pero entre los papeles del legado de Menard faltan por completo los trabajosos y pormenorizados estados intermedios del texto y sus exégesis correspondientes. Tenemos esos breves textos, pero nos faltaba lo esencial: la secuencia de interpretaciones y reinterpretaciones, progresivas y regresivas, que llevaron a Menard al fragmentario resultado que poseemos, y que, por otra parte, servirían de guía para una relectura completa del *Quijote* tal y como él quería realizarla. Por eso, al hablar con el señor André y solicitar de él que me mostrase el manuscrito en cuestión, temí por un momento que, en efecto, no se tratase sino de un texto ya terminado del capítulo primero del *Quijote;* es decir, en las mismas condiciones que los capítulos IX y XXXVIII ya conocidos. Mi sorpresa fue inmensa al comprobar que en el Cuaderno Sin Tapas se conservaba una exégesis completa de

[2] *Por cierto, que no hay rastro del fragmento del capítulo XXII que menciona Borges (¿descuido?, ¿afirmación gratuita?). Además, el capítulo XXXVIII no está completo: está todo el discurso de Don Quijote sobre las armas y las letras, pero falta todo el final, desde el párrafo que empieza:* Todo este largo preámbulo dijo Don Quijote en tanto que los demás cenaban, *etc. Hay que rectificar también algunos extremos del artículo de Borges que nos hacen sospechar que su afirmación de que «ha examinado con esmero» el archivo particular de Menard no hay que tomarla al pie de la letra. El primero: que el artículo sobre Toulet en la* Nouvelle Revue Française *apareció en marzo de 1922 y no de 1921; el segundo: el artículo sobre el ajedrez apareció en un folleto, a expensas del autor, en Nîmes en 1904; Borges no menciona este dato. Por último, habría que advertir al lector de la actitud hostil de Borges hacia la señora de Henri Bachelier, blanco varias veces de malignas e injustas insinuaciones, motivadas —según pienso— por una antipatía personal.*



las primeras líneas del *Quijote;* una exégesis que nos muestra el método seguido por Menard en su reescritura de la novela de Cervantes.

A primera vista, el famoso comienzo del *Quijote* resulta difícil de reescribir en el siglo XX. Parece como si se afincara de tal manera en su propia época que no pudiese ser repetido con otro sentido en una época diferente. Pero Menard hace el milagro.

Recordemos el texto, que todo el mundo sabe de memoria: *En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...*

Menard se disponer a reescribir: *En un lugar de La Mancha.* Pero hay que preguntarse primero qué quería decir Cervantes. No se trata de una heurística hermética, ni de simbolismos abstrusos. Simplemente, hay que conocer los valores semánticos medios que funcionaban en la lengua española de comienzos del siglo XVII. Menard los conocía muy bien. *Lugar* significaba ni más ni menos que «aldea»; con ese sentido, en 1931 era, por supuesto, un arcaísmo de poco uso, que muchos escritores y profesores españoles emplean, quizás en parte influidos por sus lecturas clásicas, y que constituye una pieza más de ese abundante léxico arcaico que los escritores van perpetuando en contra de los usos coloquiales. Lo que hoy entendemos por *lugar* es exactamente «sitio», es decir, no un pequeño núcleo de población, sino un paraje en general; o bien un paraje muy bien determinado porque es el que ocupa una persona también determinada —incluso psicológicamente—. La expresión «ponte tú en mi lugar» (o bien «dejar las cosas en su lugar») era desconocida de la lengua clásica, dice Menard[3]. Cervantes, pues, lo que realmente dijo es: *En una aldea de La Mancha.*

Al reescribir el texto, con la mentalidad del siglo XX, *lugar* se convierte en una abstracción. Ya no queremos mentar una aldea, sino algún punto o zona que no nos interesa especificar. Se pierde toda connotación de casas bajas de adobe, corrales cerrados por muros enjalbegados coronados de secas bardas, gallinas que picotean por las callejas, cerdos que se revuelcan en sucios charcos, campesinos quemados por el sol y vestidos de oscuro... Ahora es un paraje, un punto, apenas nada. Tanto valdría decir: *En La Mancha.*

No nos engañemos, dice Menard, sobre lo que puede haber de fijeza y estabilidad en un nombre geográfico. *La Mancha.* El término viene de una voz árabe que significa «llanura», y nada tiene que ver con el verbo manchar o con una mancha de tinta[4]. Pero lo importante es aquí no ya el valor semántico, sino la evolución de la realidad, que implica una evolución en los valores de entorno[5]. La Mancha, como toda noción geográfica, o histórica, o biográfica —en suma, como todo «nombre propio»— es un puro sobreentendido. Hay un concepto medio que el hablante tiene, y La Mancha

[3] *Esta afirmación está tachada en el manuscrito.*

[4] *Recuerda Menard aquí que la primera traducción alemana del* Quijote *se titulaba* Don Quichotte aus dem Fleckenland, *es decir,* Don Quijote de la Tierra Manchada. *El traductor quiso verter el topónimo de acuerdo con su etimología aparente. Pues bien, ese malentendimiento de una etimología puede desviar la sensibilidad de manera tan radical, que el lector alemán del* Quijote *en el siglo XVII vería imaginativamente aquella zona como una misteriosa «tierra con manchas». Conviene añadir (y Menard es consciente de ello) que esa falsa etimología apenas incide sobre la sensibilidad (o asociación de ideas) de un lector español, de la misma manera —dice— que el apellido «Herrero», por ejemplo, a nadie recuerda el oficio del herrero.*

[5] *Menard no conocía entonces, naturalmente, el libro de Karl Bühler* Sprachtheorie, *cuya primera edición apareció en Jena en 1932. Ignoro si lo utilizó posteriormente.*



«significa» siempre ese concepto. Pero esas nociones geográficas son precisamente muy susceptibles de sufrir cambios reales. Quiero decir —quiere decir Menard— que La Mancha en 1600 era una cosa y ahora es otra, de manera que no se trata ya de un «cambio semántico», sino de que se alude a *otra realidad distinta.* Esa realidad distinta ha producido otro concepto distinto y por tanto un sobreentendido distinto. La Mancha, además de la evolución agrícola, social, industrial y ecológica que haya sufrido, es ahora *la patria de Don Quijote.* No se puede mencionar La Mancha sin que la connotación «Don Quijote» no gravite sobre ella. Cuando Menard escribe, definitivamente y desde su 1931 *en un lugar de La Mancha* está aludiendo no sólo a una región en distinto grado de evolución que en 1600, sino a la que fue patria de Don Quijote, dotándola así de un hálito literario, ético y caballeresco.

De cuyo nombre no quiero acordarme. Aquí los exégetas cervantinos han lanzado, con fortuna y eco popular, la hipótesis de que Cervantes, que estuvo preso en Argamasilla de Alba, alude a este pueblo, y dado que se trata de un recuerdo penoso, «no quiere acordarse» (es decir: se acuerda, pero no quiere nombrar el pueblo). Fijémonos en que, para el escritor francés, Argamasilla no era un mal recuerdo; nunca estuvo preso allí (ni libre; parece que Menard sólo conocía de España el País Vasco y Barcelona). Al decir que «no quiere acordarse», pues, de ninguna forma alude a una desgraciada circunstancia personal. Habría de tomarse sólo como un deseo de abstracción y de generalización: algún punto (cualquiera) de La Mancha. Algo semejante de cuando Calderón coloca la acción de *La vida es sueño* en Polonia, lo cual, desde la perspectiva hispánica del siglo XVII, equivale a decir: en alguna parte de Europa, sin nada que pueda ser afectado por ningún «color local». Más o menos como cuando Kafka sitúa la acción de *El castillo* en un lugar que no se nombra sino con la borrosa denominación de «la aldea».

No ha mucho tiempo, dice Cervantes. Dejando a un lado lo arcaico de la expresión —admisible siempre como tradición literaria, incluso en nuestros días—, es evidente que Cervantes aludía a un pasado próximo, a *su* pasado próximo. Si la frase está escrita hacia 1600, por ejemplo, ese pasado próximo no debe superar los quince o los veinte años: se alude quizás a 1585, o a 1580; es posible que la imprecisión de la cifra pueda alcanzar a 1570. También, como en el caso de La Mancha, una fecha es una realidad cargada de contenidos, y Cervantes piensa, forzosamente, en un lapso que puede incluir hechos como la batalla de Lepanto y la guerra con los turcos, la muerte de Felipe II, el aniquilamiento de los moriscos granadinos; quizá, por supuesto, no es preciso que un escritor rememore los grandes hechos históricos, sino más bien la vida cotidiana cuyos cambiantes y matices de-



rivan precisamente de los hechos históricos. Posiblemente Cervantes, más que de la batalla de Lepanto, se acuerde de su propia peripecia vital —no sólo suya— en torno a la batalla: las ansias de ventura y de aventura, la alegre Italia, el opio de la gloria militar, el olvido y la miseria en que caen los pobres soldados que regresan a España donde nadie les hace caso ni les ayuda apenas a buscar un mal empleo para sobrevivir. Cervantes entonces se casa con una mujer que tiene algún dinero y decide ser escritor, un plumífero vulgar que perpetra ñoñeces a la moda —como *La Galatea*— para hacerse sitio en la «república de las letras». Finalmente, llega la crepuscular desilusión y con ella, paradójicamente, nace el novelista genial, que ha sacado fuerzas de la pobreza, del desprecio y de la desventura para crear un mundo nuevo: el de Don Quijote y Sancho.

Todo esto y mucho más hay en el *no ha mucho tiempo.* Se trata pues, como dice muy plásticamente Menard, *d'un tas de notices* que puede ser infinitamente ensanchado, pero no sustituido por noticias de otra época: podemos incluir o no en ese amasijo el cautiverio de Argel o la batalla de Lepanto, y quizá muchos acontecimientos personales históricamente insignificantes; pero desde luego no podemos añadir la paz de Utrecht ni la batalla de Sadowa; ni, por supuesto, las vivencias de Menard paseando por los alrededores de Nîmes.

Pues bien: para la mente que reescribe el texto cervantino en la primera mitad del siglo XX, ese *tas de notices* es otro. No puede descartarse un posible recuerdo de épocas muy pretéritas, pero el *no ha mucho tiempo* difícilmente podría extenderse más atrás de 1900. Puede ser la época de la guerra ruso-japonesa, puede ser la guerra de los Balcanes, o bien la supuestamente alegre entreguerra con su flamante y artística república de Weimar. Para el escritor de 1931, el *no ha mucho tiempo* coloca a Don Quijote en la España de la Generación de 1898, con el protagonismo dramático de una España miserable[6] y arcaica, rancia y de espaldas a Europa, en la que no hay más recuerdos del lejano imperio que algunos palacios desvencijados y una insondable y gratuita manía de grandezas.

Resumo aquí muy brevemente la argumentación de Menard sobre la palabra *hidalgo;* argumentación que en el Cuaderno Sin Tapas ocupa seis páginas de letra menuda. Los hidalgos constituían una clase social, generalmente ociosa, cuyas rentas les permitían vivir sin trabajar y cuyos pujos aristocráticos les vedaban al mismo tiempo toda posibilidad de trabajo vil (¿y qué trabajo no era vil en la España imperial, fuera de la guerra o de la Iglesia?). Así, cuando esas rentas —que venían de sus tierras, mal labradas y peor atendidas— disminuían hasta hacerse irrisorias o nulas, los hidalgos pasaban hambre, sus vestidos estaban raídos y sus relaciones sociales declinaban. Pero mantenían lo que creían su dignidad aparentando prosperidad

[6] *No más miserable —incluso seguramente menos— que la de la época de Felipe II, pero sí con más consciencia de su miseria; al menos, en la mente de los escritores del 98, como Azorín y Machado (ambos citados por Menard).*



o al menos ocultando sus angustiosas necesidades. Así los vemos en el *Lazarillo de Tormes*, y en el *Buscón* de Quevedo. Siglos después, esa fatuidad social se transmitirá aún, como un virus resistente, a la pequeña burguesía decimonónica, a las Miaus de Galdós, y hoy, en 1979, a los poseedores de coche y chalet en la sierra o en la playa, que a menudo pasan estrecheces por mantener ese estatus que aparentemente los equipara a las clases más adineradas. Don Quijote es un hidalgo de pueblo, un terrateniente que mata sus ocios con la caza, y luego con la lectura de novelas de aventuras («de caballerías», que decían entonces). Su hacienda la gasta en el sustento —un modesto sustento, con *algún palomino de añadidura los domingos*—, en vestir —modesto vestido; pero, eso sí, con *calzas de velludo para las fiestas*— y en mantener dos criados: un ama para la casa y un mozo para todo; además de cargar con una sobrina, seguramente huérfana. Pocas rentas. Suficientes, no obstante, para no tener que trabajar. Insuficientes para comprar más libros: el vicio de las caballerías resulta caro, y el hidalgo Quijada o Quesada o Quejana o Quijano *vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer* (¿eran caros los libros en 1580?). Cervantes, sin embargo, no dice que el hidalgo se arruinara por eso: se conoce que poseía aún muchas más fanegas de tierra.

Este hidalgo parece que tenía cierta cultura. Cuida su lenguaje y sus maneras, y posee una buena biblioteca, quizás unos 150 volúmenes (¿eran muchos libros 150 en 1590?), aunque de ellos un centenar parece que eran de aventuras, y los restantes de poesía lírica y épica, y pastoriles. La cultura de Don Quijote se revela también —apunta agudamente Pierre Menard— en que imita con pasable acierto el lenguaje arcaico del siglo XV, cosa que, por ejemplo, no le era asequible a Sancho Panza, analfabeto. Tenemos, pues, a un terrateniente de pueblo, pasablemente culto, con cierto desahogo económico, y al que se supone la habitual altanería de los hidalgos.

Pero en el siglo XX no designaríamos a esa clase social como «hidalgos». Para nosotros, «hidalgo» es más bien una denominación psicológica, o al menos sociopsicológica. La palabra connota rasgos arcaicos y apacibles, nobleza espiritual, cierta elevación y dignidad (¡en Quevedo la palabra es sistemáticamente peyorativa, como en el despreciativo diminutivo: *toda la sangre, hidalguillo, es colorada*!), cualidades que más se arraigan a la persona que a su estado socioeconómico.

La cultura del hidalgo Don Quijote, por lo que respecta a sus lecturas (y salvando su afición a la poesía lírica), está cerca de lo que hoy llamamos «subcultura». Dos tercios de la biblioteca son libros de entretenimiento, literatura de consumo, «subliteratura», con el agravante de ser, además, una subliteratura anticuada, a veces situada, como el *Amadís de Gaula*, a sesenta o setenta años de distancia. Trasladada esta subliteratura de con-



sumo a 1931, equivaldría a una selección de obras de *un solo género* publicadas a partir de 1860. No se trataría, pues, de novelas policiacas, cuya gran eclosión puede fecharse entre 1920 y 1940, sino más bien de novelas de aventuras, espécimen que alcanza un clímax en el último tercio del siglo XIX, coincidiendo con los últimos grandes viajes de exploración y con la culminación del colonialismo como forma aparentemente paternal de llevar la civilización a los pueblos atrasados. Stevenson y Marryat quedan un poco lejos. Más bien habría que pensar en Emilio Salgari y en Julio Verne, llegando quizás hasta Jack London y Karl May. Nuestro hidalgo, pues, lee ansiosamente *Los piratas de la Malasia, Sandokán, Dos años de vacaciones, Aventuras de tres rusos y tres ingleses en el África Austral, Un capitán de quince años, Veinte mil leguas de viaje submarino, El tesoro del lago de la plata* o *La llamada de la selva.* Su héroe predilecto, al que trata de asemejarse, quizá sea Winnetou, o el capitán Nemo. Ha imaginado que el mundo está repleto de esas aventuras, y que basta salir de casa dispuesto a enfrentarse con ellas para que surjan a cada paso. El mundo de los héroes viajeros («andantes») está poblado de enemigos, de monstruos, de asechanzas, de misterios, de combates, de triunfos. Y sale este hidalgo moderno al que alude Menard, no a caballo y *por la puerta falsa de un corral* a La Mancha, que es el mundo, un mundo donde no hay prodigios ni fantasías, sino por la carretera, en un automóvil.

El texto que Menard reescribe se detiene aquí: es sólo una línea y media. Pero en esa línea y media ¡qué enorme riqueza de perspectiva! Podemos contemplarla mejor estableciendo las diversas fases de interpretación por las que pasa el texto.

a) Cervantes escribe: *En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...*

b) Traduciendo a nuestro lenguaje actual, Cervantes quiere decir, entre otras cosas, lo siguiente: *En una aldea de La Mancha —zona pobre, polvorienta y rústica— cuyo nombre deseo olvidar, porque estuve allí preso en la cárcel por culpas ajenas, vivía hacia 1580 un terrateniente pequeño-burgués...*

c) Si quisiéramos buscar los equivalentes modernos para situar la acción en 1931, podríamos redactar el texto así: *En un sitio perdido de la meseta cuyo nombre no hace al caso, vivía hacia 1910 un individuo rancio, altanero, grave y digno...*

d) Menard se sitúa en la perspectiva actual, pero evita toda paráfrasis, se ciñe estrictamente al texto original, y con las palabras todas preñadas de su moderno sentido, escribe limpiamente, con su tersa prosa: *En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...*

Ramón Barce



Juan Valera



Cartas inéditas de Juan Valera a Fernando A. del Olmet

En el Fondo Cultural Espín, donación Carmen Ayala, de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, procedente de las bibliotecas particulares de Joaquín Espín Rael y Enrique Espín Rodrigo, se encuentran algunos papeles pertenecientes al diplomático y aristócrata Fernando Antón del Olmet, personaje digno de estudio por la ingente actividad que desplegó, las relaciones que cultivó y sus aficiones literarias que, a nuestro pesar, no son objeto de atención por la naturaleza de este escrito.

Entre los papeles en estado actual de clasificación, hemos localizado[1] cinco cartas de Juan Valera al referido diplomático, que consideramos inéditas. Cuatro de ellas están escritas en Viena, en los años 1893, una, y 1895, tres. De ellas, son autógrafas la primera, tercera y cuarta. La segunda la escribe un hijo que por la firma parece ser Luis. La quinta debe ser dictada a algún escribano o familiar, o existe otro indicio de autoría, porque en esas fechas, 1900, Valera estaba casi ciego como se nota en la firma vacilante que rubrica la carta. Las epístolas de Viena están escritas en papel Kent, 26 × 21,5, dobladas por la mitad, por lo que cada hoja son cuatro páginas. La carta de Madrid se escribe en papel corriente, sin marca, y un poco más pequeño, 25 × 20.

1. Juan Valera según su amigo

En nueve folios mecanografiados y firmados con el lema «Tanto Vuelan», *que posiblemente fuesen publicados en algún periódico o revista, a la muer-*

[1] *Fondo Cultural Espín. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Calle Corredera, s/n. 30800 Lorca. Esta entidad cultural publica los «Cuadernos Espín» que recogen conferencias y actividades que se desarrollan en su sede.*

te del escritor de Cabra[2]*, Antón del Olmet hace una semblanza de la vida del diplomático y escritor, de la que entresaco algunas opiniones:*

«Nació en el año 1824 y falleció en 1905, de 81 años de edad, soportando su ceguera con ejemplar resignación». «Pertenecía don Juan a un ilustre linaje. Famoso fue su apellido en el siglo XV por Mosén Diego de Valera, caballero tan notorio en armas y letras. Los Valera cordobeses fueron caballeros maestrantes de ronda, y caballeros guardias marinas como el padre del autor de Juanita la larga. *Éste casó con la marquesa de Paniega, una Alcalá-Galiano, de la familia del conde de Casa-Valencia, que obtuvo la grandeza de España». «...Don Juan desarrolló su juventud en Granada, en donde siguió su carrera de Derecho. Después, a muy poco tiempo, ingresó en la Diplomacia yendo de agregado a Nápoles, cuya Legación regía el famoso duque de Rivas, el autor de* Don Álvaro. *Aquí agotó don Juan las veleidades románticas sentimentales, amorosas, propias de la juventud». «De aquí pasó a San Petersburgo, a las órdenes del incomparable duque de Osuna, el último duque histórico de su casa, del que se cuentan tantas famosas anécdotas que produjeron su célebre ruina». «Era de buena estatura y de contextura regia, aunque no grueso, la cabeza bien plantada, la nariz corta y recta. Usaba como corbata una chalina pequeña y tenía todo el aspecto de un gran señor del segundo imperio, de consejero de estado, de personaje de alta categoría. El bigote blanco, recortado, el cabello, bien poblado, peinado en raya central, correctamente vestido por buen sastre, de levita casi siempre, su aspecto fuese imponente si su palabra, siempre afable y sencilla, no le hiciese simpático y atrayente». «Tenía don Juan un carácter admirable o, por lo menos, así lo parecía a todo el mundo». «Conocí a don Juan Valera recién llegado yo a Madrid en 1892, en un almuerzo del marqués de Jerez de los Caballeros, hermano gemelo del duque de T'Serclaes, grandes aristócratas sevillanos. Eran también sevillanos los marqueses de la Paniega, sobrinos carnales de don Juan e íntimos amigos de mi familia y míos. Éste fue el lazo de unión con don Juan al conocerlo yo». «Me convidó a almorzar para cuatro días después». «Fue un almuerzo inolvidable, mano a mano con aquel personaje famoso, como si fuese un íntimo amigo mío de siempre». La amistad debió continuar y de ahí la correspondencia.*

2. Carmen Bravo Villasante y Juan Valera

Con independencia de la biografía de Juan Valera[3]*, Carmen Bravo se ha ocupado de la faceta epistolar, tan celebrada por todos los críticos, en* Cuadernos Hispanoamericanos[4]. *Pasa revista a los libros que se publican en el año 1972 sobre el tema:* Bibliografía crítica de Juan Valera *y* Juan Valera

[2] *Antón del Olmet, Fernando: «Don Juan Valera: un aspecto de su vida». Signatura 11-5-1.*

[3] *Bravo Villasante, Carmen:* Vida de Juan Valera. *Editorial Magisterio Español. Madrid, 1974. Edición anterior con el título* Biografía de Don Juan Valera *en Editorial Aedos, Barcelona, 1959.*

[4] *Bravo Villasante, Carmen: «Don Juan Valera en la actualidad» en* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 260. Madrid, 1972.*



y Estébanez Calderón. *Y dice: «El joven diplomático tenía veinticuatro años cuando empieza una correspondencia que actualmente deja atrás las novelas finas que hasta ahora se han considerado su mejor obra».*

Valera tiene cuando comienza este carteo, del que desconocemos las respuestas, sesenta y nueve años. Es el final de su vida y se muestra desenfadado, preocupado por la economía, curioso, dicharachero, noticiable.

Es, pues, indudable, el interés que estas cartas poseen porque son complemento de otras y pueden ayudar al conocimiento global de un escritor que cuando es asimilado a la llamada «generación del 68» parece rechazable por cuanto entra dentro de la órbita de los neo; *sin embargo, cuando se profundiza en su obra teórica, es uno de los más personales, desenfadados y críticos escritores del siglo XIX, degustador además de todos los géneros. Fue una personalidad compleja: polígrafo, novelista, poeta, dramaturgo, sociólogo, crítico y políglota, «a un mismo tiempo humanista y moderno, hombre de letras y hombre de sociedad»*[5] *sin olvidar su faceta de político, afiliado al partido liberal con el que fue ministro plenipotenciario como subsecretario de Estado.*

3. Las cartas

Ni siquiera unos datos filológicos o histórico-culturales sobre la época u otras facetas típicamente intelectuales, quitarían el protagonismo a las cartas en sí. Por ello, iniciamos su transcripción e iremos intercalando datos para su mejor comprensión o complemento introductorio, aunque esto no impedirá su utilización posterior dentro de estudios más específicos que el de dar noticia de un hallazgo interesante.

A

Viena, 17 de mayo de 1893[6]

Sr. D. Fernando de Antón.

Mi distinguido amigo: Hace ya muchísimo tiempo que recibí la grata carta del 14 de marzo. Perdóneme Ud. que no la haya contestado hasta ahora. Yo soy desordenado en mi correspondencia y siempre tengo mucho que escribir. Válgame esto para disculpa. Con grande gusto leí el artículo de Ud., que Ud. ya me había leído y que publicó *El Centenario*[7]. Mucho celebraré que haya lugar en dicho periódico para publicar el segundo artículo de Ud. que será, sin duda, digno complemento del primero.

[5] *Antón del Olmet, Fernando: vid.* op. cit.

[6] *Fondo Cultural Espín. Signatura 12-1-74.*

[7] *No aparece citado este periódico (o revista) en Seoane, M.ª Cruz:* Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX. *Alianza Universidad Textos. Madrid, 1983.*

El Centenario ha sido para mí un desastroso negocio. Casi nadie se ha suscrito, y la mitad de los pocos suscriptores no pagan. Grande gratitud debería yo a Ud. si excitase eficazmente a las ilustres gemelas Guzmanes para que en Sevilla y en Extremadura buscasen y hallasen colocación para algunos ejemplares de *El Centenario*, que no debe considerarse tanto como un periódico o revista, cuanto como una obra conmemorativa de las fiestas y solemnidades con que hemos ensalzado en España a Colón y a los demás héroes del descubrimiento, civilización y conquista del Nuevo Mundo. Si no logramos aún suscriptores o compradores de ejemplares, *El Centenario* va a costarme un dineral y va a ponerme en los mayores apuros, porque lo que me dan para representar aquí el papel de embajador no puede mermarse ni aplicarse a otras atenciones, si he de representar mi papel decorosamente, en ciudad tan cara, en corte tan aristocrática y pomposa, y entre otros embajadores, uno doble, y otros triplemente pagados que el de España.

Aquí echo de menos la amable, franca y alegre sociedad de Madrid. Aquí es difícil, tal vez imposible, proporcionarse algo semejante. De todos modos, me encuentro aún en los horrores del noviciado, el cual puede prolongarse muchos meses, porque todo va aquí despacio y con pesadez alemana, y se tardan siglos en llegar a la intimidad, si alguna vez se llega. Además, ahora, dentro de pocos días, todos los individuos de esta *high life* se van a sus quintas o castillos o a viajar, y Viena se queda desierta.

Mi mujer, como, por mil causas largas de exponer aquí, no ha podido ofrecer aún sus respetos a la emperatriz-reina y a las archiduquesas, está como enchiquerada y casi apartada de todo trato porque la *liturgia* así lo exige.

A pesar de esto, ni ella ni Carmencita lo pasan mal.

Vamos a menudo a los teatros, que son aquí magníficos, y, aunque ellas no entienden palabra de alemán, se divierten con la música, los bailes y la riqueza de trages (sic) y decoraciones, en todo lo cual descuellan aquí como en ningún otro país del mundo. Los teatros de París y de Londres están muy por bajo de los de Viena.

También los parques, jardines y paseos públicos son espléndidos aquí, sobre todo el *Prater*, donde, apenas hay tarde, en que no nos paseemos en coche.

Por lo demás, la vida es aquí muy otra que en Madrid. A las 10, lo más tarde a las 11 de la noche, toda persona decente y de juicio está ya aquí en la cama. Yo no extraño que inventen aquí tantas sutiles filosofías y hagan tanto chiquillo, porque tienen tiempo de sobra.

Yo procuro acomodarme a estos usos: acostarme temprano, y levantarme a las 6 de la mañana. Aún no lo he logrado. Si lo logro, no haré chiquillos porque ya es tarde, pero puede que escriba alguna novela, para emplear mi tiempo. Por ahora no hago sino leer libros nuevos, que salen aquí muchos, y yo los entiendo, leyendo, aunque ando torpísimo para entender el



alemán, oído. Por lo que leo, infiero que en Alemania, como en tierra tan cultivada, y donde hay tan refinada civilización, no hay asunto que no se estudie y trate con extraordinario saber, pero que ahora no hay escritor, ni filósofo, ni poeta de punta, ni que equivalga a Schiller, Goethe, Kant, Hegel, etc. dado que me parece medianejo, dicho sea entre nosotros, y a veces, algo plomizo. Lo que sí sorprende es el movimiento general de las inteligencias a dilucidar las cuestiones sociales y religiosas. Quieren *nueva ciudad*, nueva religión y aun Dios nuevo, e inventan mil sueños, profecías y apocalipsis.

Adiós. Consérvese bien de salud, y mande a su afmo. amigo y S.S. q.b.s.m.

Juan Valera

B

Viena, 8 de enero de 1895[8]

Señor Don Fernando de Antón.

Mi querido amigo: muy de corazón agradezo a Ud. las felicitaciones que me envía con motivo del nuevo año. No es culpa de Ud. el que vengan muy poco a propósito; culpa es de mi poca, o por mejor decir, de mi mala ventura que me tiene enfermo, postrado en cama, y muy desesperado, abatido y triste hace más de veinte días. No sé si al cabo lograré reponerme y valer todavía para algo en este pícaro mundo. Por lo pronto para lo único que me siento a propósito es para que me lleven, muy despacio, a fin de no traquetearme demasiado, a mi lugar, o a cualquier otro lugar de Andalucía, donde haya mucho sol y me saquen en una espuerta a recibirle de lleno en la puerta de mi casa.

Lo que es aquí en medio de estas nieblas, de estas nieves y de esta obscuridad de *noche circasiana* tengo muchísimo recelo de que me voy a morir o de que ya me estoy muriendo a chorros y de que me voy a quedar enterrado en las orillas del Danubio. Pero, en fin, hablando de otras cosas menos melancólicas, ¿me quiere Ud. decir qué es eso de los *Ideales* que Grilo[9] realiza? En efecto, menester es tener mucha habilidad para idealizar a fin de convertir las feísimas ermitas de Córdoba donde epenas hay más árbol frondoso que algún miserable cantacuco, donde los ermitaños parecen unos tíos groserotes, sucios y yo sospecho que borrachos, y donde el punto más alto acaso no se eleva a cien metros sobre el nivel del Guadalquivir, en un sitio tal que desde él falta poco para llegar al cielo. ¡Qué idea tan sucia y tan ruin debe tener del cielo ese tunante de paisano mío!

Supongo que se titula «Ideales» el tomo de poesías de Grilo. No sé en qué periódico he leído que el tomo cuesta cinco o seis duros, carestía que me induce a creer que dicho tomo estará adornado con muchos monos.

[8] *Fondo Cultural Espín, Signatura 12-1-76.*

[9] *Antonio Fernández Grilo (Córdoba 1845-Madrid 1906). Cuando humorísticamente cita a las ermitas se refiere al libro de este autor titulado* Las ermitas de Córdoba. *Según mis notas, publica* Ideales *en 1891. Véase Criado Costa, Joaquín:* Vida y creación poética de Antonio Fernández Grilo, *Real Academia de Córdoba y CSIC. Córdoba, 1975.*



En fin, cuénteme algo de esto, cuando nada mejor tenga que hacer, porque yo, no pienso comprar Ideales tan caros.

Dígame Ud. también qué nuevo poema es ése que ha escrito o que está escribiendo aún Núñez de Arce[10] y que trae tan alborotado a todo el mundo. Yo no sé más serio (?) que se titula el Único o el Último día del Paraíso. ¿Es el único o el último? ¿Qué diantre de teologías son éstas? ¿En qué profundidades no se abisma o a qué elevaciones no se remonta el poeta?

No puedo más, perdone Ud. lo mal perjeñado de esta carta y crea que hago un esfuerzo grande al escribirla porque estoy para poco. Consérvese bueno y créame su afmo. amigo q.b.s.m.

Juan Valera

Mil gracias por los recuerdos y mil cariñosas expresiones de mi mujer y mis hijos.

Mi querido compañero:

Aquí escribo yo por mi cuenta para decirle a Ud. que mi padre no está tan mal de salud como él lo supone. Estuvo enfermo y ahora está sumido en las melancolías de la convalecencia, que pronto se le pasarán, en cuanto recobre del todo la salud. Lo que más influye ahora en el ánimo de mi padre para ponerle triste es el abominable clima de este país. Nieves, hielos, lluvias y cielo sombrío no son para regocijar a nadie y menos a una persona que ha estado enferma y aún se siente débil y no puede salir de su casa.

Mi padre le ruega a Ud. por mi conducto que tenga la bondad de remitirle, cuando se publique, un escalafón de la carrera, donde me alegro mucho de tener a Ud. por compañero.

Deseando a Ud. mil dichas en el año que comienza queda suyo afmo. amigo s.s.s.

¿Juan/Luis? Valera

C

Viena, 7 de marzo de 1895[11]

Sr. D. Fernando de Antón.

Mi querido amigo: Hace ya muchísimo tiempo que recibí la grata carta de Ud. del 8 de febrero y mucho gusto de leer las interesantes noticias que me traía de *re litteraria* española. No he contestado antes porque me siento aún abatidísimo y enclenque y me faltan humor y fuerzas para todo.

De aquí habría mil cosas que contar, si tuviese yo ánimo para llenar miles de pliegos, pues no se puden contar en pocos. Este país es curiosísimo y digno de estudio, no por lo que tiene de alemán, sino por las otras nacionalidades y lenguas que en él hay y que le prestan singular carácter.

[10] *Efectivamente publica en 1895* Poemas cortos, *algunos escritos en series encadenadas de sonetos como el titulado «En el crepúsculo vespertino», «El primer beso de amor» o «El único día del paraíso». Véase Pedraza, Felipe B./Rodríguez, Milagros:* Manual de Literatura Española VII. Época del Realismo. *Cénlit Ediciones. Tafalla, 1983.*

[11] *Fondo Cultural Espín, Signatura 12-1-78.*



Yo estoy aquí muy contento[12] y sentiré de veras tener que soltar el turrón cuando vuelva Cánovas al poder. Quien no lo sentirá nada es Carmencita. Siempre está echando de menos a Madrid[13]. Es lo más española que pueda imaginarse. Nada le parece tan bien y tan divertido como España. Y eso que aquí no deja de divertirse. En nuestra misma casa hemos tenido bailes y tertulias, y ahora se van a representar comedias, claro está que en francés, que es la lengua francesa que todos hablan y entienden. Mis hijos, sin embargo, entienden el alemán. Luis es quien mejor lo habla. Y esto se explica porque se va por ahí y toma lecciones prácticas de las muchachas de la 2.ª, 3.ª, 4.ª y 5.ª clase de la sociedad, que está aquí muy escalonada. Carmencita, so pena de incurrir en la censura de la exclusiva sociedad 1.ª, sólo en ésta puede tratar. En ella, fuera del Cuerpo diplomático, a quien valen sus credenciales, y de Rothschild, único judío a quien vale su dinero, nadie puede aparecer que no tenga 16 cuarteles. Y todavía, dentro de esta sociedad de 16 cuarteles, hay cierta crema o espuma que se sobrepone y desdeña algo el resto, porque se compone de familias principescas, reinantes o mediatizadas, como son los Liechtenstein, los Dichtrichstein, los Schvarenberg, los Schöesbern y los Montenuovo. Los últimos proceden de la archiduquesa emperatriz de los franceses y del amigo que tuvo mientras Napoleón I se hallaba en Santa Elena, y con quien se casó, ya viuda. La actual princesa de Montenuovo es tal vez la más guapa y elegante señora de Viena.

Un inconveniente muy enojoso y grave tiene este puesto, que me atribula y me angustia a menudo: lo caro que es y lo mal pagado que está. Los otros embajadores, hasta el turco, están aquí dos o tres veces mejor pagados que yo, y despliegan un lujo en muebles, criados, casa y banquetes, que yo ni remotamente puedo igualar, por donde aparezco como un embajador de perro chico. El de Francia, por ejemplo, a más de 140 mil francos de sueldo, tiene, dado por el estado para decoro de la embajada, vajilla de plata, magníficos tapices, y vasos de Sèvres, y qué sé yo cuántos otros primores. Yo ni siquiera he podido lograr que me envíen un retrato al óleo de la reina regente, que en esta embajada convendría más que en ninguna otra.

A pesar de todo, se me figura que hago milagros, y que mi instalación, mis comidas y fiestas no salen mal. A Martínez Campos y a los de su séquito he procurado obsequiarlos bien, y sólo siento que no haya habido tiempo para más y para que conociesen la sociedad de Viena. El héroe de Sagunto tenía gran prisa de irse y no ha sido posible detenerle aquí más de tres o cuatro días.

Tengo mil proyectos y planes literarios, pero estoy tan flojo y tan caído que temo no se malogren. Sólo he acertado a escribir para el público, des-

12 Cambio de humor. En la carta siguiente manifiesta su malestar, de nuevo, por el clima y los dineros.

13 Carmen Valera de Serrat publica en 1913 los dos primeros tomos de correspondencia de su padre. El primero de ellos abarca concretamente de 1847 a 1857.



de que estoy aquí, un cuentecillo algo extravagante, titulado *La buena fama*[14] que supongo habrá Ud. leído.

Tengo ahora como si dijéramos, los dolores del *parto,* de otro cuento de que estoy como en *cinta* y que se titulará *Elisa la malagueña*[15]. Allá veremos si lo *paro* al fin.

Escríbame Ud. de vez en cuando y cuénteme cosas de ahí, ya se entiende que de literatura y de tertulias y salones, porque de las políticas harto sé por los periódicos.

Aquí me han enviado un primer secretario, que parece sujeto excelente, pero más a propósito para canónigo o para ermitaño, que para diplomático. No he visto nada más cazurro. En vez de buscar el trato de la gente, huye de ella. Cuando dimos un baile en casa, discurrió irse a Venecia a buscar a la cocinera que tenía en Roma y que se ha traído aquí, y no asistió al baile, donde hubiera tenido ocasión de conocer la flor de la sociedad de Viena.

Adiós y créame su afmo. amigo q.b.s.m.

Juan Valera

D

Viena, 29 de mayo de 1895[16]

Sr. D. Fernando de Antón.

Mi distinguido amigo: ya hace algunos días que recibí la carta de Ud. del 18, con no pocas noticias que me han interesado o divertido y que de veras agradezco. Lo que no me dice Ud. ni me dice nadie y lo que me trae lleno de curiosidades y más me interesa por mil razones, es saber quién vendrá a sucederme como embajador aquí. Alguien me ha escrito que viene Bañuelos y alguien también me ha escrito que viene Hoyos. Ambos me parecen muy a propósito para el cargo, titulados y con dinero que gastar, que bien lo necesitan en país tan caro, tan pomposo, y con sueldo tan miserable. Quien no puede gastar aquí, a más de lo que recibe del gobierno, siquiera ocho o diez mil duros más de su casa, tiene que ser un embajador de perro chico y hacer papel muy desairado.

Yo creo que si viene aquí el marqués de Hoyos, estará como el pez en el agua. La más alta aristocracia de aquí le recibirá como a pariente, pues los Hoyos, que en tiempo del emperador Carlos V, vivieron aquí, cuentan entre las más ilustres familias de Austria y están mezcladas con los Schvarzenberg, los Schönborn, los Liechtenstein y otros príncipes, ora mediatizados, ora reinantes.

[14] *Según Pedraza (vid.* op. cit.*) escribe: «La primera redacción se titula* La Muñeca *(1894). Ese mismo año escribe una versión más extensa,* La buena fama *(pág. 525).* La buena fama *pese a su considerable extensión, es un texto ameno y de grata lectura».*

[15] Elisa la malagueña *empezó a escribirse en 1895. Pedraza (vid.* op. cit.*).*

[16] *Fondo Cultural Espín. Signatura 12-1-79.*



Yo estoy muy viejo, muy enclenque y muy deseoso de volverme a la cuesta de Santo Domingo[17].

Las postrimerías de un embajador pobre son espantosas en Viena. Cuanto hay en este caserón hemos tenido que comprarlo. Ahora tratamos de venderlo, si alguien lo compra, perdiendo nosotros la mitad o dos terceras partes. Siempre además hay mucho que nos llevaremos a Madrid. Ya está casi todo encajonado, y da horror el número de cajones.

Mi mujer y mi hija creo yo que se irán a España en los primeros días de junio. Yo seguiré aquí algunos días más, a ver si me envían las credenciales y si, como agonizante, me dan también el viático, pues quisiera morir con todos los sacramentos.

En todas las operaciones que tengo aún que hacer aquí es posible que pase aún tiempo bastante dando lugar a que Ud. si quiere y tiene humor, me escriba otra vez y me cuente cosas de ahí que siempre me interesan.

No sé si habrá Ud. leído, en un tomito de la colección de Calonge, un cuentecillo mío titulado *La buena fama.* Me alegraré de que Ud. lo lea y más aún de que le divierta.

Dentro de pocos días, saldrán en otro tomito de la misma colección otros dos cuentos míos *El Hechicero* y *Las Salamandras azules*[18]. Quien malas mañas ha tarde o nunca las perderá, y la peor de las mañas es la de escribir para el público.

Usted tiene también esta mala maña. ¿Qué escribe usted ahora? Adiós. Consérvese Ud. bien de salud y créame su afmo. amigo q.b.s.m.

Juan Valera

E

Madrid, 10 de julio 1900[19]

Sr. Don Fernando de Antón.

Mi estimado y querido amigo: A su tiempo recibí la muy amable carta de Ud. felicitándome en el día de mi santo. No he contestado hasta ahora, dándole como le doy encarecidas gracias, porque cada día es peor el estado de mi salud y no me deja gusto ni reposo para nada.

Nombrado Luis primer secretario de nuestra Legación en China y no teniendo orden del gobierno para detenerse por aquí, ha sido menester que emprenda un absurdo viaje. Y le llamo absurdo, porque de no enviar barcos y gente de guerra al celeste imperio, nada debe enviarse ahora y menos que nada diplomáticos.

Como quiera que sea Luis se fue de Madrid el 3 de los corrientes, y el 8 se embarcó en Marsella, acompañado de su mujer que en tan larga

[17] *Su domicilio particular en Madrid.*

[18] *Pedraza (vid.* op. cit.*) escribe (pág. 524)* El hechicero *(1894). Según esta carta aparece en el año siguiente. Igual fecha le atribuye Alicia Redondo Goicoechea* (Historia de la literatura española e hispanoamericana 5. *Ediciones Orgaz. Madrid, 1980). De* Las salamandras azules *estos autores no dan noticia alguna.*

[19] *Fondo Cultural Espín. Signatura 12-1-85.*



peregrinación no ha querido abandonarle, por más que hemos procurado disuadirla.

El niño Enrique, que tendrá pronto 18 meses, se ha quedado en esta casa al cuidado de su abuela, que rabia con la responsabilidad que esto trae consigo, pero que está encantada del nieto. Mis tertulias de los sábados siguen aún, si bien harto poco concurridas y animadas. Siempre echamos de menos a los dos más asiduos tertulianos: a Don Luis Vidart y a Don Narciso Campillo[20] que se nos largaron al otro mundo.

Los que vienen ahora a mi tertulia, aunque no todos los sábados, son el conde de las Navas, Antoñito Zayas, Ricardo Spottorno y Alfonso Danvila.

Éste nos abandonó ya y se fue a veranear a San Sebastián. Ha escrito un libro muy atiborrado de erudición y muy interesante, sobre el cual he escrito yo dos artículos que tal vez habrá Ud. leído.

Quien ha escrito otro libro, más erudito aún y de más enrevesada erudición, sin que por eso el libro deje de ser ameno, es el conde de las Navas. Su libro es sobre las corridas de toros y nada se queda por saber ni por decir sobre dichas corridas, desde los tiempos de Caco y de los Geriones, hasta el día presente. También sobre este libro he escrito yo dos extensos artículos que no sé aún dónde se publicarán.

Supongo que había Ud. visto y leído el discurso de Picón cuando fue recibido en la Academia y la contestación mía[21].

Entre los que vienen de vez en cuando, aunque no siempre, a mi tertulia, cuento yo a Ferrari, a Cotarelo, a un mallorquín que se llama Estelrich y a algunos otros[22].

Supongo y espero que Ud. saldrá pronto de ahí y se volverá a esta villa y corte donde sus buenos amigos tendremos gran contento en volver a verle.

Como mi ceguera y mis otras enfermedades me tienen encerrado en casa, sin hablar ni tratar a nadie, sino a los que hacen la obra de misericordia de visitar a este enfermo, no ha de extrañar Ud. la escasez de noticias y lo poco variado de esta carta.

Consérvese Ud. bien de salud y créame su afectísimo amigo.

Juan Valera

José Luis Molina

[20] *A don Luis Vidart, poeta y erudito, lo cita F. C. Sainz de Robles en* El espíritu y la letra. Cien años de literatura española: 1860-1960. *Aguilar. Madrid, 1966. Narciso Campillo (1835-1900) fue catedrático de literatura y autor de un libro titulado* Retórica y Poética. *Natural de Sevilla fue compañero inseparable de Bécquer. Véase Guerrero, Fuensanta: «Vida y obra de Narciso Campillo».* Revista de Literatura *XXV. Madrid, 1964. Lo cita Enrique Chicote en su libro* Cuando Fernando VII gastaba paletó. *Instituto Editorial Reus. Madrid, 1952.*

[21] *Se refiere a Jacinto Octavio Picón y Bouchet (Madrid, 1852-1923) que ingresa en 1900 en la Academia de la Lengua.*

[22] *Emilio Pérez Ferrari (Valladolid 1850-Madrid 1907), poeta seguidor de Núñez de Arce. Véase Martínez Cachero, J. M.: «La obra de Emilio Ferrari».* Archivum X. *Oviedo, 1960. Emilio Cotarelo y Mori (Vega de Ribadeo 1857-Madrid 1936). Ingresó en la Real Academia Española en 1899 y fue su segundo secretario a partir de 1913.*

Juan Estelrich, lo cita César González Ruano en su libro de memorias Mi medio siglo se confiesa a medias, *Tebas. Madrid, 1979.*



César Vallejo y Walter Benjamin

La pregunta sobre si César Vallejo fue o no un poeta marxista-leninista o los intentos de demostrar que su poesía es «materialista» y de indicar las posibles fuentes del corpus teórico marxista-leninista que incorporó a su poesía, son manifestación de diversas ignorancias. Del corpus teórico mismo, que no es homogéneo sino en ocasiones fragmentario y contradictorio; de las lecturas marxistas-leninistas de Vallejo, que permitan fijar con seguridad los párrafos o ideas específicamente marxistas-leninistas que incorporó a su poesía; de la obra poética y ensayística, del epistolario de Vallejo, que no muestran una concepción monolítica marxista-leninista, sino una complejidad o, al menos, ambigüedad en el enfrentamiento de Vallejo con la teoría de su compromiso político; de la época en la que Vallejo vivió las convulsiones sociales y políticas que ocurrieron en los años de entreguerras. No cabe duda alguna de que quienes hayan leído la carta que Vallejo escribió el 5 de noviembre a Pablo Abril: «Pablo: Hay gente dura y cruel en el mundo. Hay dolores que espantan, y la muerte es un hecho evidente, pavoroso. Hay gente dura de corazón, y uno puede morirse de miseria. Bueno, pero qué se va a hacer. Vuelvo a creer en Nuestro Señor Jesucristo. Vuelvo a ser religioso, pero tomando la religión como el supremo consuelo de esta vida. Sí. Sí; debe haber otro mundo de refugio para los que mucho sufren en la tierra. De otra manera, no se concibe la existencia, Pablo»[1] y pretendan demostrar la ortodoxia marxista-leninista de Vallejo, o la pasan por alto de mala fe o ignoran los conflictos y contradicciones que determinaron el pensamiento político occidental en los años de entreguerras. Sin ir más lejos, el más influyente teórico político de esos años, Georges Sorel, fundaba su teoría del sindicalismo y de la «acción directa» en la conjunción de dos «mitos»: el de la Revolución francesa y

[1] *César Vallejo,* Cartas a Pablo Abril, *Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971, p. 44 y ss.*

la Reforma protestante y el del Reino de Dios y el cristianismo primitivo[2]. Pero no sólo Sorel cultivaba esta *coincidentia oppositorum.* En la primera de sus famosas *Tesis filosófico-históricas* (escritas hacia 1940), Walter Benjamin sostuvo una semejante: «Como se sabe, ha debido haber un autómata que estaba construido de tal manera que a cada jugada de un ajedrecista replicaba con una contrajugada que le aseguraba el triunfo de la partida. Una muñeca vestida con traje típico turco, con un narguile en la boca, estaba sentada ante un tablero que yacía en una amplia mesa. Con un sistema de espejos se despertó la ilusión de que esta mesa era transparente por todos lados. En realidad, en ella estaba sentado un enano jorobado que era un maestro de ajedrez y que con una cuerda dirigía la mano de la muñeca. En filosofía se puede imaginar una contrafigura de este aparato. Siempre ha de triunfar la muñeca que se llama 'materialismo histórico'. Ella puede enfrentarse sin más a cualquiera si pone a su servicio la teología que, como se sabe, hoy es pequeña y fea y no debe dejarse ver»[3]. El materialismo histórico como ajedrecista que siempre gana la partida y que se sirve de la teología aparentemente desplazada... ¿no es eso, acaso, una teologización del marxismo-leninismo, un ensayo de explicación profana de la providencia divina que pone en tela de juicio la infalibilidad de las leyes evolutivas que postuló el materialismo histórico y que por eso se lo llamó «materialismo histórico científico»? La teologización de la política fue subrepticia, como en los casos de Sorel y Benjamin, o franca, no tanto en los casos de los movimientos cristianos sociales, que no teologizan sino parroquializan la política, como en el caso de uno de los más influyentes y penetrantes teóricos del Estado, esto es Carl Schmitt, quien afirmó en su libro *Teología política* (publicado en 1934, el mismo año en el que Benjamin elaboró sus *Tesis filosófico-históricas*) que «todos los conceptos concisos de la teoría moderna del Estado son conceptos teológicos secularizados»[4]. La teologización de la política en Sorel y en Benjamin fue una manifestación de lo que el mismo Carl Schmitt había comprobado y fomentado ambiguamente en uno de los libros clásicos de la moderna teoría del Estado, esto es, *El Leviatán en la teoría del Estado de Thomas Hobbes* (1938): la defunción del Estado moderno y de su teoría que había fundado y fundamentado Thomas Hobbes en su obra fundamental *Leviathan or the Matter, Form and Power of A Common Wealth Ecclesiastical and Civil* (1651). El título barroco de la obra refleja la intención de suprimir las causas de las guerras de religión, de neutralizar el poder eclesiástico, de la que surgió el concepto de Estado de derecho, religiosamente neutral. La teologización de la política constituyó en Sorel y en Benjamin una respuesta y reacción «religiosas» a esa defunción. Pero ¿fueron respuestas y reacciones realmente religiosas?, es decir, ¿el intento de recuperar y reactualizar la sustancia

[2] *Fernand Rossignol,* La pensée de G. Sorel, *Bordas, París, 1948, p. 89 y ss.*

[3] *Walter Benjamin, «Geschichtsphilosophische Thesen» («Über den Begriff der Geschichte») en* Gesammelte Schriften, *ed. Tiedemann-Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1977, t. I, 2, p. 693.*

[4] *Carl Schmitt,* Politische Theologie, *Duncker & Humblot, München-Leipzig, 1934, p. 49.*



confesional que difuminó la neutralidad religiosa, la secularización? ¿O no fueron más bien el recurso a una primitividad: al protocristianismo, en Sorel, o al mesianismo judío, en Benjamin? ¿Por qué ese recurso a formas puras, a nostalgias? En el cuento «Descripción de una lucha» (1903/4) escribió Kafka: «Siempre tengo una gana atormentadora de ver las cosas como ellas pudieran entregarse antes de que se me muestren. Allí son bellas y tranquilas»[5]. Se había perdido la vista para las cosas. La famosa consigna fundadora de la fenomenología de Husserl que decía «a las cosas mismas» es el postulado filosófico de lo que buscaron el «vanguardismo» llamado «expresionismo» —el alemán, representado especialmente por Gottfried Benn— y el «dadaísmo» de su fundador y *teórico* sustancial Hugo Ball (no el gesticular más difundido de Tristán Tzara): una realidad «real», es decir, una realidad que tenía que haber, porque, como dijo el joven hegeliano Marx en su tesis doctoral *Sobre la diferencia de la filosofía de la naturaleza de Epicuro y Demócrito* (la primera crítica hegeliana de Marx a Hegel, 1841), quien «niega la necesidad histórica de una filosofía convertida en mundo» ... «tiene que negar consecuentemente que en general después de una filosofía total pueden aún vivir hombres»[6]. La «filosofía total», la que había adquirido el carácter de mundo, era, para Marx, la hegeliana. Para los «vanguardistas» expresionistas y dadaístas citados, esa filosofía que había hecho invivible al mundo era la sociedad burguesa, era el mundo de las máquinas. La realidad se había perdido bajo sus piñones, los que desorientaban a Chaplin en su película *Tiempos modernos*. La «realidad» «real», esta tautología que buscaban, no era religiosa en el sentido confesional o eclesiástico, sino una radicalidad en el sentido de arraigo y raíz, de *religatio*, de «comunión».

«Comunión»: ¿qué fue eso prácticamente? El concepto de comunión supone el de jerarquía, no sólo religiosamente. La sociología acuñó el concepto de «dinámica del grupo» para designar los mecanismos por los cuales en un grupo de sujetos originariamente iguales se forman jerarquías. Comunión y comunidad de grupo son esencialmente jerárquicas. ¿Es eso realmente comunión? La realidad «real» que se buscaba y la comunión social adquirieron formas teatrales, cuya peculiaridad fue, en algunos casos, su semejanza con cultos eclesiásticos. El más claro ejemplo de esta conjunción fue el fundador del dadaísmo, Hugo Ball, quien inventó «un nuevo género de versos, versos sin palabras o poemas con tonos en los que el equilibrio de los tonos está repartido en relación con el valor que tienen en la primera línea... Con estos poemas de tonos queríamos renunciar a un lenguaje que había sido devastado y hecho imposible por el periodismo. Debemos retirarnos a la más profunda alquimia de la palabra y hasta abandonar la alquimia de la palabra para conservarle su más sacro dominio»[7].

[5] *Franz Kafka, «Beschreibung eines Kämpfes» en* Sämtliche Erzählungen, *ed. P. Raabe, S. Fischer, Frankfurt/M., 1970, p. 218.*

[6] *Karl Marx,* Die Frühschriften, *ed. Landshut, Kröner, Stuttgart, 1953, p. 13.*

[7] *Hugo Ball,* Gesammelte Gedichte, *Arche, Zürich, 1963, p. 120.*

Ball leyó uno de esos poemas de tonos, llamados más tarde poemas fónicos, ante los asistentes al *Cabaret Voltaire* de Zurich en una noche de 1917. Se presentó vestido con un disfraz diseñado especialmente por Janco y que, como Ball recuerda, le daba el aspecto de un obelisco, con una cumbre que parecía una mitra. La lectura del poema fónico sonaba, según dice Ball, como la lectura de salmos. Este aspecto teatral «eclesiástico» ocultó la sustancia «religiosa» del dadaísmo. «Lo que todos queríamos —recordó Ball más tarde— no era el dadaísmo. El dadaísmo era sólo una añadidura de una gran piedad. Sufríamos no sólo bajo la época, sino sufrimos principalmente de nosotros mismos. Lee tus propias "Oraciones fantásticas" y comprenderás que el sentido más profundo de nuestra actividad es el sufrimiento. Sólo en el sufrimiento bajo la época y en el sufrimiento de que somos, teníamos la posibilidad de ir más allá de nuestros propios límites, pues sólo el sufrimiento le da a uno un pasaporte para abandonarse a sí mismo...»[8]. Esta busca de la realidad «real» que había sido sofocada, de la comunión social, que requería la recuperación del sentido de la vida, era también la busca de la palabra radical, que conducía a diversas formas de mística secular. Esta busca de lo radical —no de lo desafiantemente nuevo, de la potenciación del *épater le bourgeois* decimonónico— fue el terreno que favoreció la teologización de la política.

¿Hay motivo alguno convincente por el cual se excluya el «comunismo catolizado» o el «catolicismo comunistizado» de César Vallejo de este conflicto, de esta *coincidentia oppositorum*, de este signo subterráneo de la época y, a base de catecismos burocráticos, se lo convierta en un pupilo-bandera de una de las corrientes del pensamiento marxista, de la intelectualmente más anémica? En uno de los apuntes del «carnet de 1936-37», observó Vallejo: «Hay la literatura revolucionaria rusa y la literatura revolucionaria que combate dentro del mundo capitalista. Los objetivos, método de trabajo, técnica, medios de expresión y materia social varían de la una a la otra. Esta distinción nadie la ha hecho todavía dentro de la crítica marxista»[9]. ¿Por qué se ignora una observación tan fundamental, que plantea al menos la necesidad de un marxismo occidental en el ámbito de la estética y de la creación literaria?

La observación citada no sólo plantea la necesidad de una teoría estética marxista no soviética, es decir, heterodoxa, sino delata la voluntad de no abandonar la estética marxista que, en su forma canónica, resulta estrecha a sus necesidades de poeta revolucionario en el mundo capitalista. Esta voluntad de ortodoxia revolucionaria no es la manifestación de un conflicto personal entre ortodoxia y heterodoxia estéticas marxistas, sino la conciencia de una insuficiencia en la teoría y de una discrepancia en la praxis, es decir, es un cuestionamiento de la pretensión canónica de la estética

[8] *Hugo Ball*, op. cit., *p. 118.*

[9] *César Vallejo*, El arte y la revolución, *ed. Mosca azul, Lima, 1973, p. 156.*



del «internacionalismo» soviético. Pero esta voluntad de ortodoxia y este cuestionamiento de la ortodoxia oficial no son el resultado de una reflexión teórica, sino la expresión de una experiencia personal inmediata, que cabe resumir en la pregunta: ¿cómo ha de ser el poeta revolucionario, en el doble sentido de la palabra, es decir, cómo se conjugan el poeta que revoluciona la poesía y el poeta que se adhiere a una revolución política? La pregunta fue una pregunta cardinal en los debates sobre la estética marxista-leninista, que se resolvió en favor de la sumisión estética del poeta a las consignas revolucionarias del Partido. No es improbable que Vallejo haya conocido esos debates y que la observación citada es una respuesta inquisitiva y privada a ellos. Pero independientemente de las posibles fuentes que suscitaron la comprobación de esa insuficiencia teórica en la estética marxista-leninista, cabe destacar en ella la actitud antidogmática frente a cualquier reglamentación. No podía ser de otra manera. Quien a propósito de *Trilce* había escrito a Antenor Orrego: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista; ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística»[10], no podía renunciar en aras de una norma a su «obligación sacratísima, de hombre y de artista; ¡la de ser libre!». ¿De qué libertad hablaba Vallejo? «¡Dios sabe —dice en la carta citada— hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva...»[11]. La libertad que había alcanzado Vallejo era una libertad metafísica, en el sentido que dio la filosofía cristiana a la palabra: Dios, la infinitud, el alma, el ser humano. Gracias a esa libertad, Vallejo se asomó a los «bordes espeluznantes» de la Creación. Esta «metafísica» no era, en el fondo, otra cosa que la idílica e infantil imagen del mundo que había conocido en el hogar cálido de su pueblo natal y que, al separarse de él, le dejaba un vacío: el del mundo realmente desamparado y «espeluznante». El Pesebre de Belén, en que había consistido su vida familiar en Santiago de Chuco, se convirtió, cuando se separó de él, en un Apocalipsis. Tal es el marco biográfico e intelectual en el que se inscribe su adhesión al comunismo. Cabría decir que Vallejo comprendió o percibió el comunismo, el marxismo-leninismo-estalinismo con nociones del Nuevo Testamento. ¿Se prestaba él a esa percepción? ¿O se trataba de una superposición?

[10] *Juan Espejo Asturrizaga,* César Vallejo. Itinerario del hombre. *Librería editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965, p. 197.*

[11] *Juan Espejo Asturrizaga,* op. cit., *p. 198.*

Fue costumbre retórica del anticomunismo comparar a la Unión Soviética con Roma y llamarla la «nueva Roma». La comparación se refería al poder mundial y a las estructuras dogmáticas de poder. Pero hubo comparaciones de los dos centros de poder con intención más profunda. Antonio Machado, por ejemplo, aseguró en un apéndice a *Juan de Mairena* titulado «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia» que «esa lírica comunista, de comunidad humana o de comunión cordial entre los hombres, parecía latente en la literatura rusa prerrevolucionaria, de inspiración evangélica. Porque lo ruso, lo específicamente ruso, era la interpretación exacta del sentido fraterno del cristianismo, que es a su vez lo específicamente cristiano»[12]. ¿Pensó Vallejo como Machado, es decir, descubrió en el entusiasmo revolucionario, la comunidad fraternal de comunismo y catolicismo? Y si eso fue así, ¿qué significó entonces la carta citada a Pablo Abril, en la que dice que vuelve a creer en Jesucristo y a ser religioso, «pero tomando la religión como el supremo consuelo de la vida» y el más allá u «otro mundo» que «debe haber para los que mucho sufren en la tierra» y sin el cual «no se concibe la existencia»?[13]. Esta idea de redención pone el acento en el consuelo del sufrimiento terreno, es decir, en una esperanza que «debe haber». Pero esta idea de redención no basta para explicar su adhesión al comunismo, aunque es indudablemente un impulso a ella. Esta idea de redención sobrepasa el marco político con el que puede coincidir y adquiere una dimensión más profunda que la relaciona con la incógnita y a la vez certidumbre de la muerte. La redención «metafísica», si así cabe llamarla, contradice la antropología del marxismo-leninismo, para el cual no puede haber más allá. Esta idea de redención plantea una pregunta que sólo puede responderse con la ayuda de material biográfico: el de sus lecturas y discusiones en la célula del Partido. ¿Conoció Vallejo directamente o de tercera mano una de las obras fundamentales de Lenin, esto es, *Materialismo y empiriocriticismo* (1909; 2.ª ed. de 1920), en la que el filósofo oficial azota con iracundia y confusión toda posibilidad de un átomo metafísico? Y si la conoció y si conoció el contexto histórico-intelectual de ese materialismo ateo (inversión de la antropología católica), ¿no la tuvo en cuenta y por qué no? ¿O fue su marxismo-leninismo fragmentario y superficial? Y si lo fue, ¿qué lo detuvo a asimilar a fondo la teoría del Partido al que se adhirió?

Esta misma pregunta, si bien con una variación, plantea la adhesión al «materialismo histórico» de Walter Benjamin. Benjamin no fue miembro del Partido Comunista. No lo fue por razones que cabría llamar oportunistas. «Lo que me retiene a entrar en el Partido Comunista alemán, son exclusivamente reservas exteriores. Ahora sería el momento justo, y resultaría tal vez peligroso dejar escaparlo. Pues precisamente porque la perte-

[12] *Antonio Machado, «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia», en* Prosas completas, *ed. O. Macrì-G. Chiappini, Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 1805.*

[13] *César Vallejo,* Cartas a Pablo Abril, *p. 45.*



nencia al Partido es posiblemente un episodio para mí, no es aconsejable aplazarlo. Quedan las reservas externas, bajo cuya presión me pregunto *si* una posición *outsider* de izquierda no se podría barnizar objetiva y económicamente mediante intenso trabajo, de tal manera que me siga asegurando la posibilidad de una amplia producción en mi ámbito actual de trabajo»[14]. La pertenencia al Partido Comunista privaba a Benjamin de sus posibilidades de seguir colaborando en las más importantes revistas de su tiempo. Moscú no le ofrecía alternativa alguna. Las condiciones de trabajo intelectual en Moscú eran desfavorables. Esta experiencia personal fue formulada de manera más general por Vallejo en la frase ya citada sobre la diferencia de condiciones de la literatura revolucionaria en Rusia y en los países capitalistas. A la experiencia personal que llevó a Benjamin a no entrar en el Partido Comunista alemán y a escoger una posición de *outsider* se agrega la circunstancia biográfica de que su adhesión al marxismo no fue resultado de una reflexión teórica que desarrollara las suscitaciones de la lectura de *Historia y conciencia de clases* (1923) de Georg Lukács, sino principalmente la actividad proselitista de Asja Lascis, de la que Benjamin se enamoró intensamente. Adhesión al marxismo y enamoramiento de una revolucionaria rusa constituyen el marco de su estancia en Moscú, que Benjamin registró en su *Diario en Moscú* (9.12.1926-1.2.1927; publicado en 1980) y que revela una relación problemática con Asja Lacis y con la realidad comunista. La relación de Benjamin con el «materialismo histórico» adquirió una relativa transparencia bajo la influencia de Bertolt Brecht, a quien conoció en 1929 y con quien tuvo una estrecha amistad. Pero esta influencia de Brecht no logró hacer de Benjamin un materialista histórico ortodoxo. Por el contrario. En el programa de una revista proyectada por los dos, *Crítica y crisis* (que no llegó a publicarse), propuso Benjamin dos perspectivas de análisis: teología y dialéctica materialista[15]. Con teología se refería Benjamin a su tradición judía. Estas dos perspectivas propuestas por Benjamin reflejaban la ambigüedad de su adhesión al «materialismo histórico» o a la «dialéctica materialista», es decir, revelan la fragilidad de su marxismo y la seguridad de su religión judía. Su amigo Gerschom Scholem, a quien Benjamin confiaba sus proyectos y sus publicaciones, y quien trató de disuadirlo de que abandonara su adhesión al «materialismo histórico» y se decidiera por su raíz judía (traslado a Israel; trabajo en la Universidad de Jerusalén), llamó a este intento de conciliar la teología judía con el materialismo histórico «teoría materialista de la revelación» y «teología materialista»[16]. ¿Qué era concretamente esto? ¿La «mesianización judía» del materialismo histórico? Con ello, el materialismo histórico canónico, el marxismo-leninismo-estalinismo, dejaba de ser «científico», dejaba de ser ortodoxo. ¿Cabría entonces clasificar el marxismo de Benjamin

[14] *Walter Benjamin,* Moskauer Tagebuch, *ed. G. Smith, Suhrkamp.*

[15] *Bernd Witte,* Walter Benjamin, *Rowohlt, Reinbek, 1985, p. 90.*

[16] *Gerschom Scholem,* Walter Benjamin und sein Engel, *Suhrkamp, Frankfurt/M., 1983, p. 31.*



dentro de los heterodoxos como el de Karl Korsch o Max Raphael, por sólo citar dos ejemplos? Karl Korsch y Max Raphael eran filósofos que trabajaban con la delimitación y profundización del concepto. Korsch, por ejemplo, llevó al materialismo histórico dialéctico a sus últimas consecuencias en cuanto lo midió y examinó con sus mismos postulados. Benjamin, en cambio, rompió con esa tradición y su obra *Calle de una sola dirección* (1928) fue caracterizada por Ernst Bloch como «forma de revista en la filosofía»[17], es decir, como todo lo contrario de la forma rigurosamente continua del pensamiento filosófico. Benjamin era sustancialmente poeta. Una de sus primeras manifestaciones literarias fueron 55 sonetos, escritos entre 1915 y 1923. Ocasionados por el suicidio de su íntimo amigo y poeta Fritz Heinle, demostraban la influencia de Stefan George, el renovador de la poesía alemana de este siglo. Pero se diferenciaban de la poesía de George y su «círculo» en que en ellos asomaba el filósofo, si bien transformado por el poeta. Benjamin mismo llamó a esa conjunción transformadora de poesía y filosofía *Denkbilder*, esto es, «pensamiento-imágenes» o «pensamiento en imágenes» e «imágenes en pensamiento». Esta forma de pensamiento poético era una barrera más, junto a la teología, a la adhesión dogmática al materialismo histórico. Benjamin se sirvió de las «pensamiento-imágenes» o «alegorías» para afirmar su credo marxista-leninista, pero la unión de los contrarios (alusión-dogmatismo) no logró una síntesis. «Cabeza de Jano» fue el nombre que se dio a la posición de *outsider* de Benjamin, que más exactamente ha sido llamada «pensamiento prismático». «Allí se entrelazan frases y pensamientos como los hilos de un tejido precioso. Las asociaciones que se despiertan diversamente pueden seguir tejiendo estos hilos hasta que de allí resulte un variopinto tapete de imágenes», dice de ese pensamiento uno de los primeros intérpretes de Benjamin, Hans Heinz Holz[18]. ¿No cabría caracterizar con esa frase y con el calificativo «prismático» la poesía de *Trilce* y de muchos poemas de los *Poemas póstumos* (la paz, la avispa, por ejemplo) de Vallejo? Pero no es sólo la actitud poética fundamental la que permite establecer un paralelo entre Walter Benjamin y César Vallejo frente al marxismo-leninismo. Hay un paralelismo biográfico que se traduce en el problema central de sus reflexiones y de su actitud ambigua frente al marxismo-leninismo. Es la del intelectual proletarizado que identifica su situación personal con la de las masas proletarias, que experimenta en sí mismo la pauperización, la próxima y acosadora miseria, y espera su redención de la revolución comunista. Vallejo y Benjamin vivieron en París obligados a ganarse la vida o, más exactamente, a sobrevivir con su trabajo: Benjamin con la beca mínima del famoso Instituto de Investigación Social de Adorno y Horkheimer, y Vallejo con sus corresponsalías. Esta situación de dependencia suscitó en Benjamin la

[17] *Ernst Bloch, «Revueform in der Philosophie», en* Erbschaft dieser Zeit, *Suhrkamp, Frankfurt/M., 1962, p. 368.*

[18] *Hans Heinz Holz, «Prismatisches Denken», en* Über Walter Benjamin, *Suhrkamp, Frankfurt/M., 1968, p. 64.*



transformación de la tesis marxista-leninista sobre la «tendencia» o «partidismo» de la literatura en la necesidad de socavar desde dentro el poder de la prensa capitalista. Es uno de los elementos de un problema más amplio, que también se planteó Vallejo: el de la tarea del intelectual revolucionario. A diferencia de Benjamin, Vallejo no percibió la proletarización de manera tan aguda como Benjamin. Benjamin fue hijo de familia rica y su proletarización fue consecuencia del advenimiento del nacionalsocialismo que le impidió seguir colaborando en dos revistas prestigiosas como escritor profesional. La proletarización fue un descenso social y económico, que radicalizó sus críticas a las estructuras publicitarias liberales y de izquierda que no socavaban el sistema e impedía que los intelectuales de izquierda tomaran conciencia de su dependencia. Para Vallejo, la proletarización no significó un descenso social y económico, sino la continuación de su *status* social, es decir, del de la gran mayoría de la población hispanoamericana: la pobreza. Benjamin dijo que ella «lleva al bárbaro (a la barbarie actual del capitalismo, R.G.G.) a comenzar de nuevo; a poder vivir con poco; a construir con poco y al hacerlo no mirar ni a la izquierda ni a la derecha»[19]. Comenzar de nuevo y no mirar ni a izquierda ni a derecha significa, en el fondo, tener una mirada inocente y ver con ella el mundo. Esta nostalgia de Benjamin la poseyó Vallejo: es la inocencia de la filosofía y de la poesía, que ayudó a Vallejo a contemplar el problema de la proletarización del escritor y de su tarea como intelectual revolucionario sin la radicalidad desesperada con que lo hizo el «desclasado» Benjamin. Él no glorificaba la pobreza, sino que encontraba en ella el impulso de la Utopía, la revitalización del mesianismo judío, al que Vallejo abre la puerta con su concepción de la muerte de Dios, del Dios cristiano que «...si tú hubieras sido hombre/hoy supieras ser Dios», como dice en su denso poema «Los dados eternos» de *Los heraldos negros*, es decir, del Dios que no fue lo prometido. Utopía es no sólo la esperanza de un estado mejor, sino su presupuesto intelectual concreto: la libertad. Con esa libertad contempló Vallejo la pregunta por la tarea del intelectual revolucionario en la sociedad, es decir, por su tarea como intelectual y artista. Es la misma libertad que descubrió y cristalizó en *Trilce*. Sin embargo, cabría suponer que Vallejo sacrificó esa libertad a los dogmas del Partido. En su libro *El arte y la revolución* —que cabría llamar «prismático»— trata, en forma de diálogo, el tema «En torno a la libertad artística». El imaginario interlocutor es partidario de la libertad absoluta del artista. Vallejo le replica que nunca en la historia ha habido artistas libres e independientes en ese sentido. Los artistas burgueses obedecen a un «egoísmo inconsciente» y a «una dependencia a la clase y al Estado burgués, asimismo inconsciente». Los artistas bolcheviques, en cambio, «se someten, espontánea, racional y cons-

[19] *Walter Benjamin, «Erfahrung und Armut», en* Gesammelte Schriften, *t. II, 1, p. 215.*

cientemente... a la dictadura proletaria y a la clase obrera y campesina... que lleva en sus entrañas la salud y la dicha de la humanidad. Vosotros vais atados a un carro que está despeñándose al abismo y no tiene salvación; nosotros vamos atados a un carro que marcha al porvenir»[20]. Ese carro «bolchevique» no estaba hecho aún. En el mismo libro, Vallejo se pregunta «¿En qué medida el arte y la literatura soviéticos son socialistas?» y responde: «Estoy seguro que la mayor parte de las obras artísticas y literarias soviéticas (salvo la arquitectura), distarán inmensamente del arte socialista futuro»[21]. Vallejo hace una distinción entre arte bolchevique, arte socialista y literatura proletaria, de la que se deduce un germen de crítica y un esbozo de rechazo de la línea oficial del arte de *tendencia* o de partidismo que había defendido en el artículo sobre la libertad artística. Este esbozo de rechazo se concreta en la refracción prismática titulada «Lo que dicen los escritores soviéticos» del mismo libro. Vallejo resume los postulados de una literatura soviética que le comunicaron sus compañeros rusos y que él califica de «diversos y proteicos signos de su estética». La subterránea ironía del título («lo que dicen») se revela en una nota a pie de página al final de la enumeración de «lo que dicen» los escritores revolucionarios rusos, y que reza: «Lo que dicen los escritores soviéticos: añadir, al final, una especie de crítica de lo que dicen esos escritores. Corregir las enseñanzas y ejemplos, los defectos o lagunas, de lo que dicen y hacen esos escritores»[22]. «Proteica» significa que es indecisa la «teoría» soviética de lo que debe ser una literatura proletaria, en cuyo nombre y beneficio se dictaminaba sobre y contra la libertad del artista. «Aún no se ha llegado en Rusia a un acuerdo tocante a la literatura proletaria», escribió Vallejo en «Literatura proletaria» del mismo libro[23]. Afirmación y duda, es decir, voluntad de ortodoxia y sentido de la libertad, determinan en Vallejo su adhesión al marxismo-leninismo. La misma ambigüedad determina la adhesión de Walter Benjamin al marxismo-leninismo. El tema de la literatura proletaria o revolucionaria forma parte de un complejo teórico fundado en la interpretación leniniana de la «teoría de la base y la superestructura» de Marx. Por eso, la tarea del escritor revolucionario debe partir de esta teoría. Vallejo no la acepta. En «La obra de arte y el medio social» asegura: «La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra es, pues, constante, y ella se opera consciente o subconscientemente y aun sin que lo quiera ni se lo proponga el artista y aunque quiera éste evitarlo. La cuestión para la crítica está —repetimos— en saber descubrirla»[24]. Con esto sacaba la consecuencia de la comprobación justa con la que comenzó una crítica impaciente a la teoría literaria marxista-leninista y que llamó «Escollos de la crítica marxista». «Ni Plekhanov ni Lunacharsky ni Trotzky han logrado precisar lo que debe ser te-

[20] *César Vallejo,* El arte y la revolución, *p. 121.*

[21] *César Vallejo,* op. cit., *p. 44.*

[22] *César Vallejo,* op. cit., *p. 117.*

[23] *César Vallejo,* op. cit., *p. 60.*

[24] *César Vallejo,* op. cit., *p. 32.*



máticamente el arte socialista. ¡Qué confusión! ¡Qué vaguedad! ¡Qué tinieblas! ¡Qué reacción, a veces, disfrazada y cubierta de fraseología revolucionaria! El propio Lenin no dijo lo que, en substancia, debe ser el arte socialista. Por último, el mismo Marx se abstuvo de deducir del materialismo histórico una estética más o menos definida y concreta. Sus ideas en este orden se detienen en generalidades y esquemas sin consecuencias»[25]. A las consecuencias de esta confusión y fragmentarismo dedicó Walter Benjamin su conferencia «El autor como productor», pronunciada en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París, en 1934, lugar y fecha con la que Vallejo dató el manuscrito de *El arte y la revolución*, que había preparado para la imprenta, al parecer, en Madrid en 1932. Las tesis habituales sobre la relación entre tendencia o partidismo y cualidad estética de una obra, esto es, entre la norma y la realización, que en la crítica condujo a interpretar una obra como «reflejo» de una situación económica, no fueron aceptadas por Benjamin. Son ciertamente canónicas, «sólo que al realizarlas se ha ido frecuentemente a lo grande y necesariamente a lo vago»[26]. Benjamin propuso, en cambio, preguntar no sobre cómo se relaciona el arte con las fuerzas de producción sino cómo el arte está *en* las fuerzas de producción. La solución que Benjamin propone, esto es, que el artista debe socavar e invertir desde dentro (Benjamin se sirve del concepto de Brecht *umfunktionieren*) la prensa capitalista para ponerla al servicio de la revolución proletaria, fue sólo un postulado, del cual fue consciente Benjamin cuando al final de la conferencia preguntó: «¿Logra él (el escritor, artista, intelectual, R.G.G.) fomentar la socialización de los medios espirituales (intelectuales) de producción? ¿Ve él caminos para organizar a los trabajadores intelectuales en el proceso mismo de producción? ¿Tiene él propuestas para "refuncionalizar" la novela, el drama, la poesía?»[27]. Pero el postulado era ya una declaración tácita de la insuficiencia de la teoría canónica leninista de base y superestructura, y de sus consecuencias prácticas. La conferencia estuvo determinada por la influencia de Brecht. Pero detrás de ese propósito de corregir y hacer más efectivo lo que se había perdido en lo grande y necesariamente en lo vago, de superar el «escollo» que había apuntado Vallejo, había una crítica aniquilante al marxismo-leninismo-estalinismo que registran sus «Conversaciones con Brecht», publicadas por primera vez en 1966. Benjamin registró esta conversación que tuvo con Brecht a comienzos de agosto de 1938: «En Rusia reina una dictadura *sobre* el proletariado. Ha de evitarse separarse de ella mientras esta dictadura rinda trabajo práctico para el proletariado —es decir, mientras ella contribuya a un equilibrio entre proletariado y campesinado bajo la percepción predominante de los intereses proletarios. Unos días después habló Brecht de una "monarquía de los trabajadores", y yo comparé este organismo con los jue-

[25] *César Vallejo*, op. cit.
[26] *Walter Benjamin*, «*Der Autor als Produzent*», *en* Versuche über Brecht, *Suhrkamp, Frankfurt/M., 1966, p. 97.*
[27] *Walter Benjamin*, op. cit., *p. 115.*



gos grotescos de la Naturaleza que en la figura de un pez encornado o de otros monstruos son sacados a luz de la profundidad del mar»[28]. La réplica alegórica de Benjamin a Brecht no es menos clara en su contenido que la concisa comprobación que hizo Vallejo en uno de sus «Escollos de la crítica marxista»: «...Existe una palabra que ha causado y causa confusiones inextricables: la palabra "revolución". Esta palabra ha perdido, con frecuencia, su alcance y contenido vitales, para convertirse en máscara del impostor, del renegado y del oportunista. ¡Qué tráfico de aventureros, de cobardes y traidores, se ha consumado al amparo de esta contraseña de comadres! ¡Qué contrabando de ideas, de personas y arribismos, se ha perpetrado al amparo de este pasaporte!»[29]. Vallejo y Benjamin criticaron las deformaciones que había sufrido la promesa comunista no sólo por la burocratización y por la insuficiencia y confusión teóricas, sino por los parásitos a que había dado ocasión. A los que Vallejo llamó «máscara del impostor... del oportunista» dedicó Benjamin su famoso ensayo «Melancolía de izquierda». Es una carta a los intelectuales de izquierda como Ernst Kästner y Kurt Tucholsky, que habían convertido la idea de la revolución en artículo de consumo.

El fervor con el que Vallejo y Benjamin criticaron estas deformaciones y derivaciones de la gran promesa puede parecer inquisitorial y característico de su voluntad de ortodoxia. Es más bien un acto de desesperación que los lleva a una radicalización de su esperanza en el advenimiento de la redención social, de la sociedad justa y armónica. El materialismo histórico adquiere en los dos el carácter de símbolo de esa esperanza, y es ésta y no la teoría misma de Marx, que los dos conocían insuficientemente, la que justifica sus críticas. En «Lecciones del marxismo», Vallejo llama «eunucos» a los marxistas que «a fuerza de ver en esta doctrina la certeza por excelencia, la verdad definitiva, inapelable y sagrada, la han convertido en un zapato de hierro...» y concluye su crítica con un homenaje a la libertad interpretativa de Lenin y de Trotzky: «Su propia oposición a Stalin es una prueba de que Trotzky no sigue la corriente cuando ella discrepa de su espíritu. En medio de la incolora comunión espiritual que conserva el mundo comunista ante los métodos soviéticos, la insurrección trotzkysta constituye un movimiento de gran significación histórica. Constituye el nacimiento de un nuevo espíritu revolucionario dentro de un Estado revolucionario. Constituye el nacimiento de una nueva izquierda dentro de otra izquierda que, por natural evolución política, resulta, a la postre, derecha»[30]. El artículo apareció en 1929. Los artículos entusiastas que escribió en 1930 sobre sus impresiones en la Unión Soviética no desvirtúan estas críticas, que subyacen más bien al elogio de lo que algún día tendrá que surgir del fervor revolucionario que observó: el cumplimiento de la promesa comunista.

[28] *Walter Benjamin,* op. cit., *p. 135.*

[29] *César Vallejo,* El arte y la revolución, *p. 33.*

[30] *César Vallejo,* Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938), *ed. Jorge Puccinelli, Fuente de cultura peruana, Lima, 1987, p. 323.*



Pero Vallejo, cuyo compromiso político o voluntad de ortodoxia teórica no había sofocado su libertad artística, ya había abandonado el terreno movedizo de su fragmentario y ocasional marxismo-leninismo, y esperaba de un «nuevo espíritu revolucionario» y de una «nueva izquierda» lo que él resumió en estas frases: «Jesús decía: "Mi Reino no es de este mundo". Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario puede concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula, diciendo: "Mi Reino es de este mundo, pero también del otro"»[31]. Esta es la frase central de su discurso en el II Congreso Internacional de Escritores celebrado en España en 1937. «La responsabilidad del escritor», como reza el título, tenía que nutrirse de una doble raíz: política revolucionaria secular y teología. Esa doble raíz era la misma que postuló Benjamin en la primera tesis de su *Tesis filosófico-históricas.* Benjamin no quiso que se publicaran porque su publicación «abriría las puertas a entusiastas malentendidos», como dijo en una carta a Gretel Adorno. ¿Qué malentendidos suponía Benjamin? Las *Tesis* o, como dice el título que le dio Benjamin, *Sobre el concepto de la historia,* eran primeramente un proyecto de clarificación metodológica o «gnoseológica», como decía Benjamin, que debía ser para su proyecto *Pasajes* lo que fue el «Prólogo gnoseológico» a su «libro sobre el barroco», como llamó a su *Origen del drama barroco alemán.* La dificultad con que tropezó la segura realización del proyecto de los *Pasajes* fue el «materialismo histórico» de cuño dogmático, que rechazaron Adorno y Horkheimer en detalladas cartas. La reanudación del proyecto de los *Pasajes* y las tesis *Sobre el concepto de la historia* están en estrecha relación con un cuestionamiento del «materialismo histórico», no sólo del de su heterodoxa versión, sino de los resultados del oficial, al que Benjamin había puesto siempre un signo de interrogación. A las objeciones de Adorno y Horkheimer, de carácter teórico, no exento por cierto de dogmatismo de escuela, se agregó un acontecimiento político definitivo y desorientador para Benjamin y muchos más: los convenios de comercio, de no agresión —éste iba acompañado de un convenio secreto sobre la repartición de la Europa oriental— y de amistad entre la Unión Soviética comunista y la Alemania nacionalsocialista, llamados ei «Pacto Hitler-Stalin» y que se firmaron entre agosto y septiembre de 1939. Gerschom Scholem informa, en su ensayo fundamental para descifrar estas tesis, esto es «Walter Benjamin y su ángel», que «tras su excarcelación del campo de concentración, en el que después de la declaración de guerra habían sido internados todos los refugiados de la Alemania de Hitler, Benjamin escribió en 1940 aquellas "Tesis sobre el concepto de la historia" en las que se realizó su despertar del choque que le produjo el pacto Hitler-Stalin. Como respuesta a ese pacto se las leyó entonces a su compañero de destino y antiguo conocido, al es-

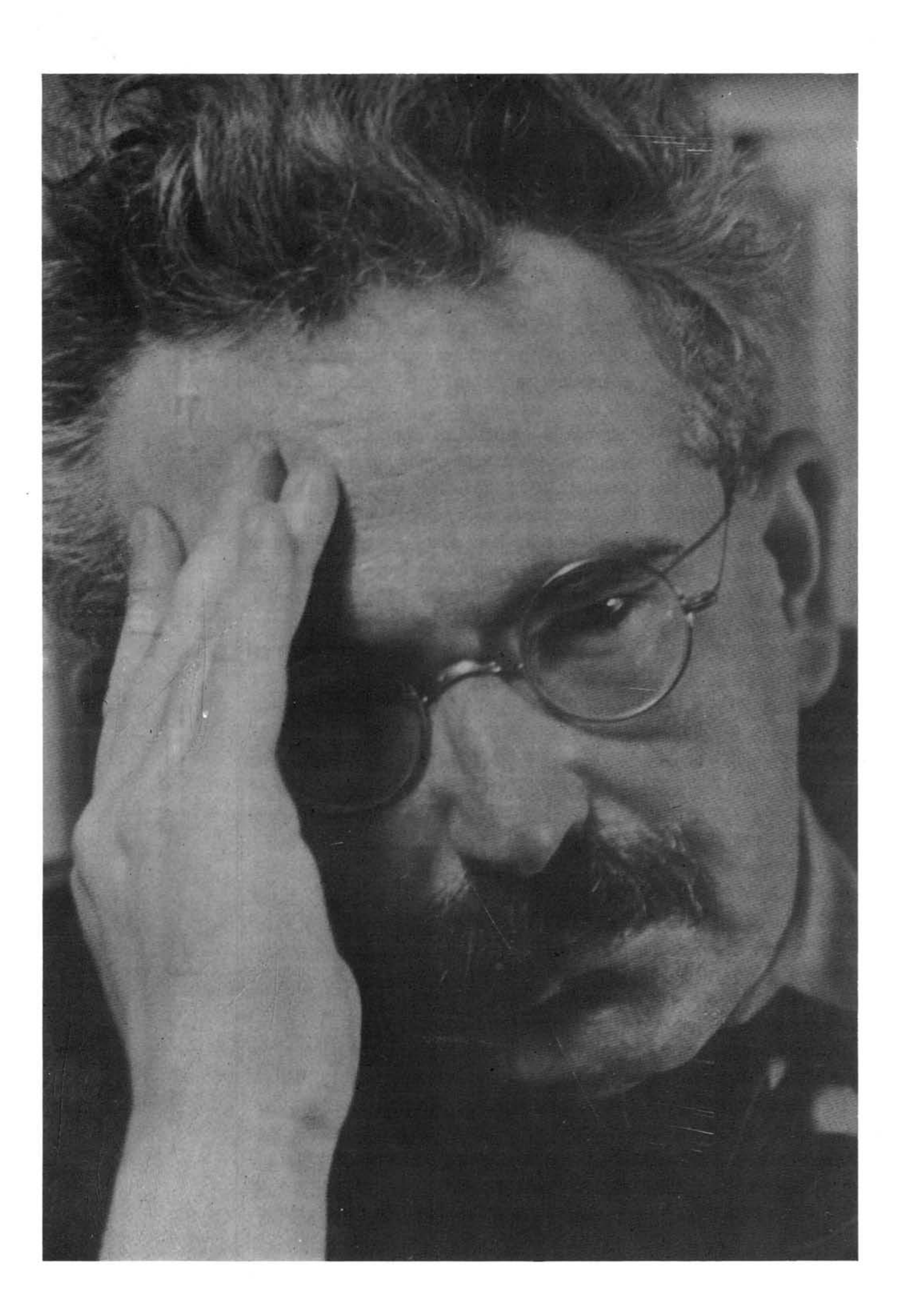
31 *César Vallejo,* op. cit., *p. 446.*

critor Soma Morgenstern». Los «entusiastas malentendidos» que temía Benjamin podrían ser los que dedujeran de sus herméticas tesis una retractación de su materialismo histórico. Los apuntes previos que comenzó a hacer hacia 1937 muestran, sin embargo, que Benjamin consideraba la versión de 1940 de las tesis como trabajo insuficientemente maduro. La tesis IX, que parte del cuadro de Klee *Angelus Novus*, está estrechamente ligada a dos autobiografías escritas en Ibiza en 1933, «Agesilaus Santander», lo cual permite deducir que el material para las tesis se remonta a ese año, es decir, que las tesis recogen reflexiones de Benjamin sobre su arraigo teológico y su materialismo histórico. La tesis IX resume la conjunción de teología y materialismo histórico en el momento en que el pacto Hitler-Stalin ponía en tela de juicio no sólo el fundamento teórico de su adhesión pública política sino su voluntad de ortodoxia. El ángel de la historia «ha vuelto su rostro al pasado. Donde se nos aparece una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que incesantemente acumula escombros sobre escombros y se los arroja a los pies. Él quisiera detenerse, despertar a los muertos y juntar lo roto. Pero una tormenta viene desde el Paraíso que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tormenta lo impulsa irrefrenablemente hacia el futuro, al que él le ha vuelto las espaldas, mientras el montón de escombros crece ante él hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es esta tormenta». En uno de los apuntes escribió: «La catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe». Los muertos que el ángel de la historia quiere despertar son la traición, pero ésta es la de los oprimidos. Lo que el ángel de la historia quiere despertar es la esperanza de la lucha de clases. Pero lo que sobresale en esta «imagen dialéctica» es la alegoría del progreso como catástrofe, es decir, como apocalipsis. «La catástrofe es el continuum de la historia», escribió en el mismo apunte. En el apocalipsis, que es el presente, «se han entremezclado astillas del "tiempo-ahora" mesiánico». Con esta frase final de la primera parte del apéndice (A), de la última tesis, prepara Benjamin su retorno explícito a la teología, a la suya, esto es, a la judía. «Como se sabe, a los judíos se les prohibió preguntar por el futuro. La Thorá y la oración les enseñan, en cambio, el recordar. Esto les desmiraculizó el futuro, al que sucumbieron quienes buscaron la información en los adivinos. Pero no por eso el tiempo se les presentó a los judíos como homogéneo y vacío. Pues en él, cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías». El Mesías es la utopía del tiempo abierto que Benjamin quiso ver en su versión no marxista del materialismo histórico. En su ensayo sobre las tesis, Rolf Tiedemann, coeditor de los escritos de Benjamin, aseguró que «con la traducción del materialismo a teología, se pierden los dos: el contenido secularizado se disuelve y la idea teológica se difumina». Pero



queda una utopía mesiánica, que contrapuso a las leyes incontenibles del materialismo histórico-dialéctico la fuerza positivamente destructiva de una revuelta —palabra preferida de Benjamin— que convergía con el esbozo de teoría de la revolución que trazó Vallejo en el párrafo de «Las lecciones del marxismo». El filósofo judío y el poeta católico recurrieron a la fe de su infancia y su raíz: lo que para el uno es «la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías» es para el otro la consigna de que el escritor revolucionario y materialista logre que «Mi reino es de este mundo, pero también del otro». De la voluntad de ortodoxia en su encuentro con la «metafísica religiosa» de Vallejo y Benjamin surge otro ángel de la historia: la anarquía utópica.

Ésta es un motor purificador de la política y de la praxis política que como tal pierde su fuerza cuando sigue el camino que indica. En un artículo que criticaba duramente la sustancia político-didáctica de las obras de Victor Hugo, escribió Vallejo: «Menester es distinguir al poeta del político. El poeta es un hombre que opera en campos altísimos, sintetizantes. Posee también naturaleza política, pero la posee en grado supremo y no en actitudes de capitulero o de sectario. Las doctrinas políticas del poeta son nubes, soles, lunas, movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles, causas primeras y últimos fines. Y son los otros, los políticos, quienes han de exponer e interpretar este verbo universal y caótico, pleno de las más encontradas trayectorias, ante las multitudes». El postulado utópico de Vallejo no pierde su contenido de verdad porque sus destinatarios, los políticos, no están en capacidad de percibir «movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles... encontradas trayectorias». Ese postulado utópico es también una caracterización del poeta en una época de crisis y extrema desorientación. El poeta es el «filósofo de la historia» en esta época babélica. Pero el «filósofo de la historia» que contempla, como el Angelus Novus, el «montón de escombros» que «crece hasta el cielo» habla también el lenguaje de la «catástrofe». El giro «que crece hasta el cielo» es una variación del grito «que clama al cielo», que en alemán tiene el gritar. Entre los escombros que crecen se encuentra el grito mismo, esto es, el lenguaje depravado. Karl Kraus, a cuya obra dedicó Benjamin uno de sus más definitivos ensayos, se propuso desenmascarar esas depravaciones. Su «sátira del lenguaje» desenmascaró el advenimiento de la suprema depravación, el nacionalsocialismo. Los poetas expresionistas, el dadaísmo de Hugo Ball, la fenomenología de Husserl, no encontraron la «realidad real» que buscaban. «El origen es la meta», dijo Karl Kraus, y Benjamin antepuso esta línea a su tesis XIV. ¿Qué origen? ¿El Paraíso del que viene la tormenta? ¿O significa origen una primera radicalidad, un momento del lenguaje y de la historia anterior a lo ocurrido, pero presente como el Mesías, que en





cada segundo puede entrar? ¿Se encontraba allí la «realidad real»? Los «campos altísimos, sintetizantes», la anarquía utópica son por la radicalidad que entrañan una forma nueva de la mística, en la que la unión con Dios ya no es la meta, sino el silencio que ha dejado su ausencia. Por eso, para el filósofo judío Benjamin y para el poeta católico Vallejo «en cada segundo» puede entrar el Mesías (Benjamin), es decir, puede abrirse la puerta para que en el reino de este mundo se instaure también «mi Reino... del otro» (Vallejo).

Una teología materialista, una mística sin Dios que, sin embargo, se fundan en la esperanza de la revelación y de la redención, es decir, en dos conceptos teológicos judeo-católicos, no implica una invitación a renovar y actualizar el dogma y el culto religiosos. Son, más bien, una respuesta peculiar al nihilismo que determina la filosofía y el pensamiento occidentales, al menos desde Hegel e indudablemente desde Nietzsche. Es una respuesta nihilista al nihilismo. En esa respuesta, la de Dios o la radical transformación de los valores, para decirlo con una frase popularizada de Nietzsche, se convierte en una tematización filosófica de la nada o en silencio. La justa impresión de paradojas o laberintos que causan las fórmulas teología materialista, mística sin Dios, respuesta nihilista al nihilismo, se despeja y adquiere coherencia, aun para el sentido común, cuando se tiene en cuenta la situación babélica que caracterizó el inicio de la actual, esto es, la del fin de siglo y sus consecuencias inmediatas: la catástrofe del genocidio del pueblo judío, del pueblo del Libro como se lo ha llamado, y la segunda guerra mundial. La *coincidentia oppositorum* llevó a «encrucijadas insolubles» o al menos que así lo parecían. No sólo la proximidad de los totalitarismos sino insospechadas superposiciones subterráneas alimentaron el hecho paradójico de que la época que antecedió y preparó la catástrofe fue al mismo tiempo la más fructífera en la historia de este siglo. Gerschom Scholen apunta que Benjamin tenía un especial sentido para percibir el elemento subversivo en la obra de grandes autores como Proust, Kafka, etc. y que no le perturbaba el rasgo reaccionario de la imagen del mundo de ellos porque ese sentido le permitía comprobar «la extraña reciprocidad entre teoría reaccionaria y praxis revolucionaria». La época fue un laberinto, del que Vallejo y Benjamin intentaron salir asiéndose al hilo de Ariadna de la religión que no en vano se hallaba en ese laberinto que le marcó sus huellas. El silencio de la mística sin Dios, las «encrucijadas insolubles», el laberinto y el hilo «laberintizado» de la Ariadna nueva, la religión, impulsaron a Vallejo, poeta vidente de estos «movimientos vagos y ecuménicos», a fijar ese silencio en su poema «Intensidad y altura»:

> Quiero escribir, pero me sale espuma,
> quiero decir muchísimo y me atollo
> ...

El poema concluye con una sarcástica invitación a morir. Vallejo la previó en su citado poema «Piedra negra sobre una piedra blanca», en el que dice que ya tiene recuerdo de ese acontecimiento futuro. La paradoja no lo es para quien concibe el tiempo no de modo lineal sino como Benjamin, esto es, como el futuro contemplado desde el pasado. Benjamin la deseó primero y la buscó y encontró por propia mano cuando iba en pos de un futuro que Karl Kraus había previsto y que para él, como judío, estaría cubierto por las negras sombras de una catástrofe que había cerrado, con técnica del progreso, la pequeña puerta por la que podría entrar el Mesías. Éste se convirtió en su muerte propia, la que él determinó.

Rafael Gutiérrez Girardot

Las palabras de la piedra

(En el Monasterio
de San Pedro de Cardeña)

Entre los restos de un naufragio
que no ha conocido el mar

Sexta. Salve. 21,15 h.

Mueve la manga y saca
una paloma
no hay sombrero
hay un canto vertical
que sube al párpado
una lágrima
un hombre solo
y otro hombre solo
y otro
y otro
once hombres solos
y una campana
un credo antiguo dobla
las espaldas
una lágrima
y once ángulos blancos.

Sexta. 13,40 h.

En mis espaldas metieron el arado
y alargaron los surcos.
Salmo 128

Te miran las caras que conoces
¿tú que haces aquí?

Siete brazos tiene la luz,
de nuevo el párpado.

Yo también traigo surcos
y un canto para cada hora.
Busco la cicatriz
donde mi herida se junta
con la vuestra.

Oscuridad gótica. 21,30 h.

Primero fue un felino,
su ritmo era el paisaje
y su liturgia.
Y era la seducción
garantía en su paso circular.

No enciendas la luz,
que quiero gozar de esta fiera.
No enciendas.

Y se hizo a medias
y fue la penumbra cóncava
y altísima.



Recluta. De maniobras. 12 h.

En el camino de vuelta encontrarás
las huellas de la tropa,
atrás quedó el rebaño
obligado a la altura,
lomo habitado en rojo
como tu frente.

Hubo manos distantes que alzaron
el mediodía
contra ti
y te pusieron al hombro
un peso exagerado.

Volvéis.
Sobre tus pasos
otros pasos y los tuyos
dejan
arena confusa y repetida.

Imagina un rostro
idéntico a ti mismo y mira
a los demás
¿te reconoces?

La boda. 18 h.

Nada sé de vuestra alianza,
a las seis,
un sábado,
Ave María,
Schubert.
Ni pasado ni futuro tenéis,
sois un vestido blanco
y una canción.



David. 17 h.

tus noches, rey, tus noches...
y qué bellos eran todos los cuerpos,
los que debilitaron tu acción.
Rainer María Rilke

¿A cuántos cuerpos ha tocado
esta lira?
¿Cuántas notas alzó
de la profundidad de un beso?

Para recuperar
una canción que amó muchísimo
pide silencio.

Torpe audacia:
tocar sin instrumento.

Comida. 14 h.

Nos presentaste una mesa vacía
y nos dijiste llenadla de pan.
Oficio Coral Monástico

Todos hemos venido con hambre
y no estaba la mesa vacía.
Extraño es el maná.
¿No buscábamos
un gusto diferente
cada uno?
A esto nos supo.



Desayuno. 8,45 h.

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde de una mañana eterna, desayunados todos.
César Vallejo

Un día
—sea o no en París—
pensaré en esta mesa
donde hacemos pan alegre
y deshacemos de eterna la mañana.
Donde desayunamos todos.

Lamento de una esposa. 16,40 h.

A éstas, pues se unió Salomón con amor. Tuvo setecientas esposas de sangre real y trescientas concubinas.
Reyes 11 (Antiguo Testamento)

Un rey me despojó de mi fruto,
por él descalcé mi sandalia.
No es que quiera ser única
en su casa.
Pero calla mi cítara largo tiempo
y odio en su silencio el canto de las demás.

Alzo mi ira contra ti
que me ungiste como esposa de rey
y me hiciste intocable.

Camino hacia tu tienda cada día,
al atardecer,
cuando sé que regresas.
Inclino mi cabeza ante ti,
esperando,
y no me ordenas pasar.



Mis cabellos no serían suficientes
para mis lágrimas
y las concubinas se ríen de mí.

¿Acaso debí saber que Salomón
prefiere a las doncellas?

No puedo rasgar mis vestiduras
por mi viudez
en vida de mi esposo,
ni llorar la pérdida de mi tesoro
pues lo gozó Salomón.

Tercia. 10,45 h.

Y se abrió la tierra
y se tragó a Datán
y cubrió a los secuaces
de Abirón

Salmo 106

Ya he sacrificado a mis hijos
y mis hijas
y vengo a mezclarme con vosotros.
¿Dónde estáis, ídolos de Canaán?
Os busco desde hace tiempo,
soy fecunda
y fecundé la tierra
pero no estoy saciada.
Estudié bien los estatutos,
para la transgresión,
a todo lo prohibido me entregué
pero no estoy saciada y vengo
a mezclarme con vosotros.
¿Dónde estáis?
Hollé el camino de la concuspicencia
y no fui contaminada.
¿Acaso los elegidos lo son
contra su voluntad?



Dadme un nombre digno de Datán
para que sea
y al borde del abismo
podáis llamarme.

Un monje (podría ser). 18,30 h.

Que me tocara el pelo
y dijera:
debiste quedarte con nosotros.
A mi regreso.

¿Cuántas veces su mirada imprecisa
reposó?
¿Su cruz perfecta opuso
perfectamente?
¿Cuántas veces?

Y podría ser
que sus párpados sonrieran
al mirarme.

Hombre al fin, solito
inacabado.

Ximena y su Cid. Paisaje incierto. 19 h.

I

Vuestro silencio es mío

Piedra

Recuperar los amores que os dijisteis?

Labios

Sé que las puertas se me abrieron
para veros así



Dormís
y los amores que no dijisteis
duermen.

Tal vez el olvido no es otra cosa.
Un jamás que nadie ha pronunciado
os contiene.

II

Piedra dormida os roza
en la leyenda:
os amasteis
y contra eso
nada podéis hacer.

III

Ximena no está aquí,
su Cid tampoco.
Sólo sus nombres,
sus nombres, sí,
sus nombres,
y su paisaje incierto.

Dulce Chacón





Sujeto y creación poética

La expresión «crisis del sujeto», tan actual, es, al mismo tiempo, una experiencia remota. Es cierto que, desde el punto de vista de la historia de la filosofía, se puede afirmar que en Aristóteles el hombre se sorprende y exalta en relación al hombre mismo, pero siempre entendiéndolo como una parte del mundo, una realidad maravillosa capaz de causar sorpresa. Y que, sin embargo, para San Agustín es importante precisamente aquello que no se comprende como parte del mundo. Así llegaríamos a Descartes, Hume y al cercano siglo XIX donde realmente se producen los grandes cambios que conformarán el pensamiento moderno. Pero todo esto sería algo distinto si, de manera paralela, pensáramos en el budismo, desde el mismo Buda Gautama a Nagarjuna, y de éste a un pensador de nuestro siglo como S. T. Suzuki. Quiero decir con esto que a veces las historias de las ideas pueden llegar a confundirnos, o bien porque conciben como filosofía sólo ciertos textos, o porque se circunscriben a ciertas civilizaciones, como cuando hablamos del pensamiento occidental. Por otro lado, para una historia de la noción de sujeto, hay que atender a la historia de las religiones, y a la antropología. No soy filósofo, así que mi devaneo meditativo se irá ciñiendo a relacionar al sujeto moderno con el acto creativo, entendido este concepto último de una manera amplia, pero ejemplificando aquí esencialmente con la poesía y el acto de la lectura. Es decir: a preguntarme qué ocurre con el sujeto cuando está realizando una lectura activa, placentera, identificatoria o catártica.

El tema compete a varias disciplinas, desde la teoría literaria a la de las emociones estéticas, con lo cual habría que acudir a una psicología de las emociones. Pero antes de trazar algunas discretas líneas sobre ese tema, es necesario situar la noción «crisis del sujeto».

¿Qué hombre ha estado tan seguro de sí mismo que no haya percibido por un momento la inanidad de la memoria en la que nos apoyamos? La literatura nos ha dado a lo largo de los siglos testimonios de esta experiencia de pasmo, de desvanecimiento, de alteración y crisis del sujeto. No to-



dos los filósofos y poetas han formulado las preguntas de la misma manera, ni han respondido lo mismo; por otra parte, nuestra situación, la situación del hombre occidental, tiene características peculiares, las que devienen, entre otras, de la crítica de los absolutos y de ese dictamen nietzscheano referido a la muerte de Dios. Si Dios no existe, ¿qué o quién nos otorga la identidad? Y si —como lo describe con agudeza Kostas Papaioannou— nuestra relación con la naturaleza, especialmente a partir del siglo XV, consiste en que la consideramos como objeto «de representación, de conocimiento científico y de explotación técnica», situándose el ser del hombre, «como *sujeto* frente al mundo concebido como un objeto esencialmente extraño a él», mundo «en lo que concierne a su destino último», habría entonces que preguntarse si en esta supuesta suficiencia hay posibilidades de algo más que conocimiento, si puede haber en esta racional disyuntiva un verdadero saber.

Podríamos darle la vuelta a la expresión «crisis del sujeto» para situarla en nuestros días y preguntarnos cuál es el sujeto de esa crisis; es decir, acercarnos a una descripción del hombre actual: una descripción relativa a su relación consigo mismo, con los otros y con lo otro. Creo que lo importante es saber cuál es el tipo de crisis que padece modernamente el sujeto, la persona, el yo, esa trinidad que abarca, como en el cristianismo, tanto lo terrenal como lo divino y que difícilmente pueden entenderse como categorías separadas. Se necesitaría algo así como una teoría fractal para poder describir sus irregularidades, fluctuaciones, caos, y, también, obviedades. Esta metáfora, esta figuración, lo que llamamos sujeto, aunque parece responder a uno de sus significados, quiero decir: aunque parece sujetado, no lo está o no lo está del todo. El mundo continuamente lo excita, lo pone en cuestión, le ofrece identidades, espejos, reflejos. La publicidad lo gratifica y lo petrifica porque está interesada, sobre todo, en su afirmación y no en su puesta en cuestión; la política (la democrática, que es la que virtualmente lo concibe como sujeto de derecho) lo considera como fin de su actividad, pero en ocasiones lo utiliza para fines que lo sobrepasan o no le llegan. Pero hay que observar que no es lo mismo que lo consideremos desde una perspectiva política que poética, porque si bien mi derecho político inicial, del cual se derivarán los otros, es ser sujeto, sujeto de derecho, mi posibilidad como creador y recreador es la de ser un sujeto errante, una identidad alterada: ser Cervantes, Baudelaire, ser Conrad, ser Nadie, momentáneas encarnaciones de la identidad literaria. La literatura, al acentuar la imaginación, pone en duda las estrecheces identificatorias del sujeto; todo lo contrario de su paralelo político, campo en el que importa mucho no ser confundido con el vecino. Sin embargo, en todos los casos, la característica principal del sujeto es una continua afir-



mación y refutación. Podríamos avanzar que un doble movimiento lo define: diferencia e interacción.

Lo óptimo para el sujeto es que esté a menudo en crisis. Un sujeto estable, o carece de tiempo e historia o niega estas categorías y vive, en la manera que esto sea posible, frente al mundo; lejos de ser una conciencia fluida, se cosifica: la falta de interacción lo vacía por dentro y, como en el mito de Narciso, se abisma en su fijeza. Borges lo dijo de manera memorable en una de sus frases más entusiastas respecto a la cuestión que nos interesa: «El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata pero yo soy ese río, es un fuego que me consume pero yo soy ese fuego». Estas imágenes dan una noción de Borges realmente compleja y sin duda podríamos definirla como la conciencia de una perpetua crisis. El poeta siente la tensión de su relación con el tiempo, el arrebato del tiempo, la separación, pero decide reconocer que él es ese fuego que lo afirma y lo consume, que lo afirma al arrebatarlo. La visión, en principio diacrónica, se resuelve en una percepción sincrónica: soy eso, ahora mismo, en este instante. Lo contrario de la crisis del sujeto es su estabilidad, su coincidencia consigo mismo, su identidad tautológica. Es obvio que esta estabilidad no es posible, pero hay grados de acercamiento a ella, modos del deseo, ya que tanto en uno como en otro caso, el deseo es fundamental: un querer ser recorre ambos movimientos, sólo que en uno de los extremos se siente erotizado por la errancia, por la alteridad continua del vivir, y en el otro por la fijeza, por la negación de ese mismo vivir inmolado en aras de un yo perpetuo.

Llamar «crisis», pues, a la situación del «sujeto» carece, en principio, de valor porque no es una descripción de esa crisis, aunque sí nos dice que ahí, en el sujeto, sucede algo que le impide la estabilidad, la coincidencia consigo mismo. Así pues, y para ir terminando con esta observación, el tema de un sujeto que esté en verdad vivo es precisamente la crisis. Pero, a su vez, la crisis no puede plantearse como el verdadero agente del conocimiento. Una crisis continua no habría sujeto que la resistiera, pero su ausencia supondría una neutralización de la percepción, de las emociones y del sentido de éstos. La crisis es el momento o los momentos de cuestionamiento de sí mismo en relación al mundo que percibe, en confrontación con lo otro; pero importa conocer los modos de esos cambios, las imágenes que esos procesos conforman. Porosidad y transformación: lo que vemos, sentimos y pensamos nos cambia y nos revela. «Lo que vio le mostró lo que él era», dice el poeta Charles Tomlinson refiriéndose al pintor Constable.

Aunque lo que voy a decir no define nada y parece una observación de Perogrullo, me atrevo a decirlo: hay que pensar que el sujeto es una oscila-

ción entre uno y el universo. De hecho, la individualidad que somos está instalada en la vastedad de ese otro uno cuya característica es la diversidad: el universo. Sin universo no hay sujeto, pero el sujeto, y por esto estamos aquí hablando, no es el universo. Nada más escribir esta última frase observo que es algo rotunda: ¿por qué el sujeto no va a ser universo? ¿Qué si no? Sin duda es algo que está en el universo y también algo que no podría darse sin universo. Es, ciertamente, una excepción en la medida que tiene características únicas en el mundo que conocemos: el hombre piensa y se piensa a sí mismo, hace planes para el futuro, tiene conciencia de la muerte y teoriza sobre ella, se sabe junto y separado; es, en cierta medida, el momento del universo en que éste se piensa y, también, duda de sí mismo. Nuestra forma de ser universo, podemos decir al menos, es paradójica porque está constituida por dos polos que parecen devorarse. La historia de esa devoración, o mejor, de esa negación y afirmación es nuestra historia. «No estamos en el mundo», escribió Rimbaud, y habría que preguntarse *¿quién* dice exactamente que no está en el mundo?

El sujeto es un perceptor y no podría definirse sin el mundo que percibe. Sus percepciones sujetan su mundo, pero para ser libre ha de poder también soltarlo, dejarlo ir, transformar sus sujeciones por la sugestión de lo otro. La percepción es un sentido, o más exactamente, es los cinco sentidos. Educar, pues, los cinco sentidos a través del lenguaje poético es transformar al sujeto a través de sus percepciones. La poesía es, y a esto es a lo que quiero ir con mis devaneos, una lengua no neurótica, una lengua erotizada donde la tensión de lo otro se ha resuelto en un juego donde se afirma la irreductible otredad de los sentidos y del sentido de los sentidos. No es un reino combatiente sino la diferencia reconciliada.

Car Je est un autre. Esta frase de Rimbaud (poeta que, junto con Baudelaire y Mallarmé son el punto crítico de la modernidad), dicha en una carta a Paul Demeny (1871), expresa de manera emblemática el fenómeno que se produce en la escritura poética. Entre el pronombre en primera persona y el verbo en tercera hay un salto, una violencia sintáctica que en ocasiones responde a la alteración conflictiva que sucede en el sujeto. Se diría que la frase «yo es otro», tiene conciencia de su propia alteración. El yo se objetiviza y lo que percibimos en él es su otredad. ¿Y quién es ese otro? El otro, para serlo, ha de ser siempre otro porque su cualidad central es la otredad, un valor que remite continuamente a otra cosa, o, dando un paso más allá: un valor que consiste en ser irreductible a lo uno.

La poesía, en su temporalidad, se abre al escritor y al lector como un espacio donde su noción de sí se transforma. El lector no puede ser sí mismo y leer verdaderamente *La Cartuja de Parma* o la *Divina comedia.* Puede, desde otra actitud, leerlas por su importancia filológica, histórica



o psicológica, pero entonces el valor que prima es el documental: la palabra de Dante se transforma en otras palabras sometidas a una determinada instrumentalidad. Y quien así lee, aunque sea una tarea intelectual potencialmente valiosa, no está, desde la perspectiva que aquí nos interesa, expuesto. Lo diré de otro modo, el sujeto que lee así no puede, como quería Borges, ser Shakespeare u Homero, sino un determinado científico que instrumentaliza una obra de arte.

El acto de la lectura está asistido por la imaginación, por la capacidad de ponerse en *el lugar* del texto. El lector en el lugar del texto siempre que el texto esté en el lugar del lector. En el caso de la novela, el lector percibe que es como algún personaje, una situación, un ritmo narrativo; o bien no hay identificación sino conciencia de la diferencia: ciertas situaciones o personajes, ciertos contenidos, se nos muestran como radicalmente ajenos o distintos a nosotros, pero como lectores interesados —estar interesados es condición indispensable— somos el espacio donde la alteridad representa su acción y el lector mismo, afirmando o negando, con entusiasmo o repulsa, ha comenzado a formar parte del drama. En el de la poesía, sin excluir estas características, el lector siente, principalmente, que es *ese* lenguaje, esa conjunción de ecos y rimas, de alteraciones sintácticas, imágenes insólitas, de lógica poética. La poesía no habla la lengua de todos los días, pero es la palabra suspendida en la lengua de todos los días. Es, como dijo con agudeza María Zambrano, el lenguaje dentro del lenguaje. Leer activamente es acceder a un grado extraordinario de la palabra. El sujeto lector se realiza trasponiendo las fronteras que lo definen; se cumple a partir de la percepción de que, lo que él es lo es, de manera satisfactoria, si consigue ser otro. En un contexto distinto, no frente a la otredad de la obra de arte sino ante la naturaleza, García Lorca dice: «Entre los juncos y la baja tarde/ ¡qué raro que me llame Federico!» («De otro modo») ¿Cómo tener nombre propio ante el mundo innombrable? Lo que el poeta percibe, como también ocurre en la «Carta de Lord Chandos» (1902) de Hofmannsthal, lo transforma y proclama ilusión el ser idéntico a su nombre. Ante *Anabase, The waste Land* o *Blanco* ningún lector puede afirmar su nombre; no porque no le competa lo que allí ocurre sino porque el texto poético se cumple gracias a la transformación del sujeto, de un *yo soy* a un *es* con el que, o con lo que, puede identificarse. La lengua poética reconcilia y pospone la identidad del sujeto primando el deseo de la diferencia. Esto está muy lejos de las ideas de Adorno (refutadas, cada uno a su manera, por Hans Robert Jauss y Roland Barthes) y de su rechazo de la catarsis en el acto de la lectura, porque lo que creo es que si bien el sujeto se transforma en dicho acto, el cuerpo es el gran receptor de la lectura. La obra tiene sentido si llega a encarnar en alguien, en alguien concreto, aun-

que esa persona ya no sea del todo la misma. Pero insisto en que el placer, la capacidad para sentir la coincidencia entre la palabra y el cuerpo, es primordial en todo acto de lectura creativa.

Leemos para distraernos, para divertirnos, para consolarnos, para encontrar sentido, un sentido o los sentidos. Abrimos un libro a la búsqueda de algo y lo primero que encontramos es lenguaje, un cuerpo metafórico, invisible e inaudible como tal. Comenzar a leer es hacer audible y visible cada palabra, oírla, captar su significado, percibir su presencia más allá de lo que significa. El acto de la lectura poética propone, más allá de los significados concretos del texto en cuestión, una respuesta a la conciencia de sí del sujeto. Que esa respuesta se haga consciente o no es un tema distinto: no sabemos al cabo del día todos los estados que nos han alterado, que nos han hecho ser distintos a como acostumbramos a ser. Todos vivimos diariamente algún momento en el que estamos distraídos y algo o alguien nos «saca» de tal estado (ésa es la expresión con que designamos al acto de caer en la cuenta). ¿Dónde estábamos? ¿Quiénes éramos mientras estábamos o éramos distraídos? Con la lectura puede pasar lo mismo: leemos con entusiasmo unos poemas de Rilke, una y otra vez sin saber bien dónde está la causa de esa insistencia. Impelidos por el acicate intelectual resolvemos esta inquietud en varios conceptos sobre lo sagrado o numinoso en Rilke, pero ni éstos ni un centón de ideas puede apagar el sentido del poema: su sentido está más allá de sus significados, por muy plurales que éstos sean. Esa presencia irreductible y encarnadora del poema responde a nuestros sentidos conformando una imagen distinta de nosotros mismos. Volvemos al poema porque ese deseo sólo se sacia con la presencia. No nos sirve que nos digan que esa conformación lingüística significa esto o lo otro, porque lo que buscamos en el poema, sin excluir el mundo del significado, es algo más, es algo más que concepto y comunicación, es un cuerpo mismo en el que forma y significado coinciden, o más escépticamente, están a punto de coincidir. Esto que digo es tan viejo como la palabra misma. En un documentado y sugestivo libro, Pedro Laín Entralgo (*La curación por la palabra*, Madrid, 1957) nos da, entre muchos otros ejemplos, el testimonio de Galeno, el médico griego, que contaba que Asclepio ordenaba «no pocas veces a los enfermos la tarea de componer odas, piezas cómicas y canciones para corregir la desproporción o *ametría* de las emociones de su alma». Entre otras funciones, la poesía es tanto una correctora de la desproporción del sujeto como de su inercia hacia la fijeza. La poesía, lo dijeron Hölderlin, Heidegger y Octavio Paz, es una afirmación del ser: «ni *yo soy* ni yo *más* sino más ser sin yo» ha escrito el poeta mexicano. No sabemos por qué, pero en los momentos de exaltación o de abandono, de melancolía o de desasimiento, recurrimos con más



facilidad a la poesía. Y aunque generalmente no sabemos por qué, es importante saberlo para poder constituir una valoración distinta de nuestro sentido en la sociedad contemporánea. En la constitución misma de la estructura poética, de la lengua poética, hay una moral que proclama ilusoria la tiranía del yo y los rígidos e insolidarios predicados de un sujeto cada vez más aislado de lo otro y de los otros. La lengua poética no es una expulsión sino la reconciliación de la diferencia, no por tolerancia sino por reconocimiento. No es una convicción ideológica ni una norma externa la que nos lleva a ese estado, sino la revelación de ese estado la que debe conformarse en una moral. De esta forma, podríamos responder que el sentido de la poesía es devolvernos esa unidad primera que se realiza no por anulación de los contrarios o neutralización, ni siquiera por una noción esencialista, sino por confluencia en un mismo sujeto de la diversidad substantiva de todo lo viviente. Parece una tarea desmedida, pero en realidad es un asunto cotidiano y está al alcance de cualquiera. Su secreto, como la carta robada en el cuento de Poe, es pura evidencia. Pero ver, ciertamente, no parece fácil.

Viene a cuento, en esta divagación sobre los enigmas del sujeto, citar y contraponer las figuras de Jorge Luis Borges y de Octavio Paz. Probablemente sean los dos escritores de lengua española a los que más ha preocupado el tema del otro. Ambos escritores son de nuestro tiempo. Borges, la persona, es ya de otro, de un tiempo o de su ausencia donde todo este trajín del sujeto se ha disipado y con él, diríamos a la manera de un filósofo que le tocó profundamente a Borges, Schopenhauer, su mundo. El mundo del otro Borges, no el de los libros. Pero tenemos sus libros, ésos que ya le pertenecen del todo porque ha conseguido ser, con un poco de paciencia, Nadie. Ese Nadie es el verdadero autor de sus poemas y cuentos, ese nadie que, conjeturalmente lo fue siempre, es el que nos permite, permite al lector, ser el autor de sus obras, de cualquier obra. Ese Nadie es el espacio del autor que puede ser cualquier lector que, al abrir el libro abra al mismo tiempo las puertas de la imaginación. Éste ha sido siempre uno de sus temas. Si pensamos en el cuento «La busca de Averroes» (*El Aleph*, 1949) encontraremos en su conclusión lo que Borges pensaba en relación a la enigmática cuestión de qué somos. No narraré su historia, baste con recordar que Borges trata de dar un retrato del médico y filósofo árabe cuando éste se detiene frente a un problema en su comentario de Aristóteles. Al final del cuento, Averroes se mira a un espejo. «No sé —dice Borges— lo que vieron sus ojos porque ningún historiador ha descrito la forma de su cara». Averroes desaparece y con él todo su mundo. En el párrafo siguiente y último, Borges nos cuenta su intención:

> Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta el infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, «Averroes» desaparece.)

Antes ha puesto en boca del mismo Averroes este pensamiento típicamente borgiano: «La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno». Por un lado nos dice que la operación de esa escritura supone la abolición del yo, pero al mismo tiempo ese retrato del fracaso de Averroes es un símbolo de un hombre que en algún momento de 1949, en la ciudad de Buenos Aires, inventa esa escena. No una invención, sino como él mismo diría, un descubrimiento, porque lo que sólo un hombre puede soñar no toca a nadie, y sueños o realidades que forman parte de ese hombre único que es todos los hombres, no pueden ser definidos como inventos. La crítica de la unidad del sujeto se convierte en Borges en una poética de la lectura y de la escritura. Si no vemos el rostro de Averroes no es porque no haya sido descrito por sus coetáneos, porque lo que un hombre ve al mirarse al espejo puede ser algo más que una descripción fisiológica. No, Borges hace una pequeña trampa para dejar sin rostro al personaje, porque siente que el otro es infinito, tal como dice en su confesión final, y ese pensamiento le turba. Averroes y Borges mismo, parece decirnos el escritor argentino, son sólo un momento de mi imaginación. En esa otra metáfora de la lectura y la escritura que es *El inmortal*, afirma que «no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño». En Borges, la percepción de la otredad constitutiva del ser, de la que han hablado Heidegger, Buber y Antonio Machado con brillantez, se torna casi siempre razonamiento escéptico o constatación fantástica. Es una perplejidad no exenta de melancolía; en Paz, como veremos a continuación, esa misma percepción se ve acompañada de un acto de entrega y de reconciliación: la percepción se enciende en el pensamiento y éste regresa o alcanza los sentidos en un acto de celebración. El camino que sigue Paz no es menos complicado que el del escritor argentino, y tampoco está exento de dudas, sólo que lo habita un espíritu diferente que resuelve lo solipsismos de la identidad y sus reflejos tantálicos en lo que él mismo ha definido como la revelación del instante: el cuerpo del instante. Un fragmento de *El mono gramático*, nos ahorrará divagar torpemente:

> ninguna realidad es mía, ninguna me (nos) pertenece, todos habitamos en otra parte, más allá de donde estamos, todos somos una realidad distinta a la palabra yo, a la palabra nosotros,
> nuestra realidad más íntima está fuera de nosotros y no es nuestra, tampoco es una sino plural, plural e instantánea, nosotros somos esa pluralidad que se dispersa, el yo es real quizá, pero el yo no es el *yo* ni *tú* ni *él*, el yo no es mío ni es tuyo, es un estado, un parpadeo, es la percepción de una sensación que se disipa.

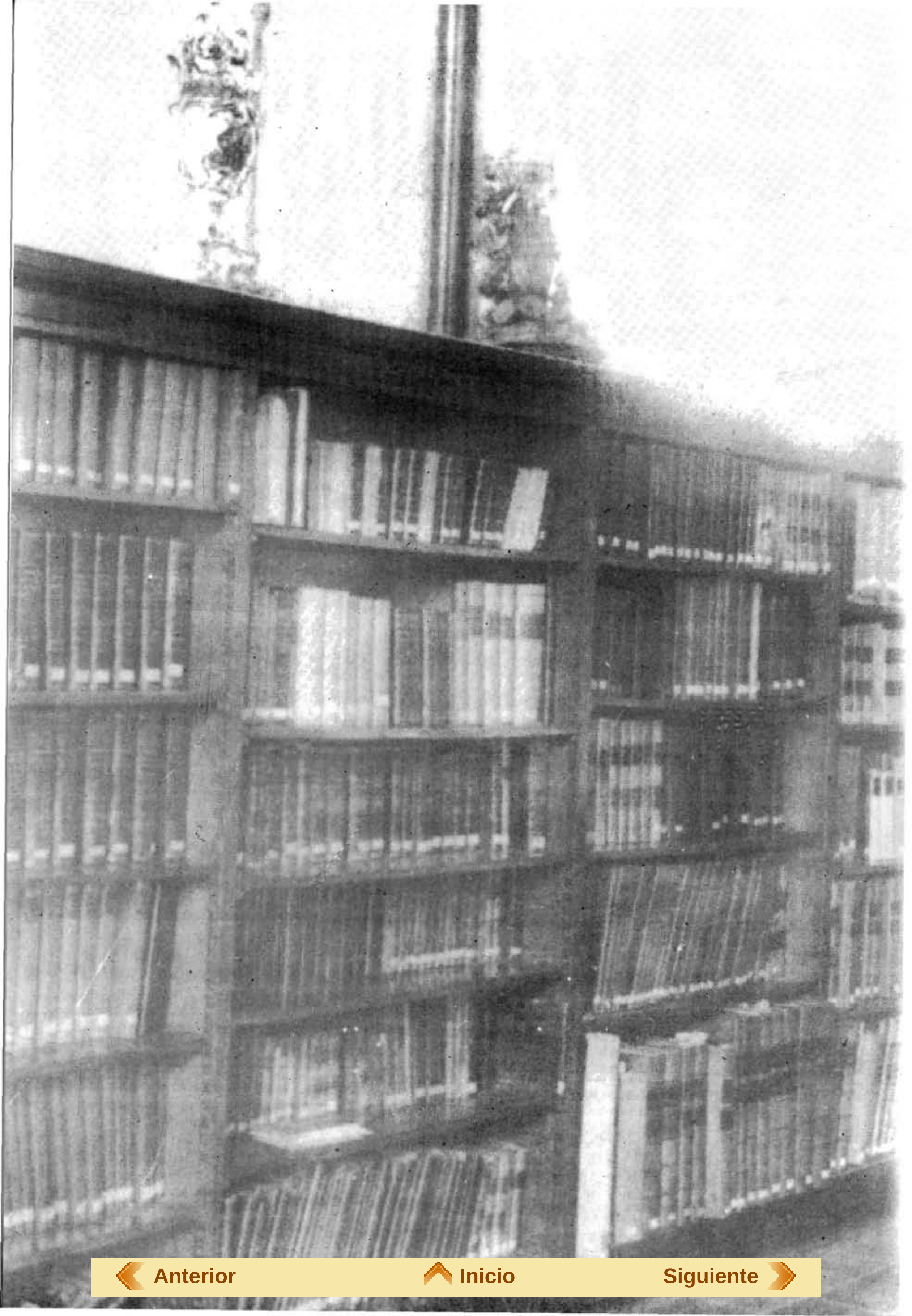


Esa sensación que se disipa es el tiempo mismo, algo que está siendo y es siempre distinto. La imaginación poética nos propone, más allá de la significación de sus obras (como ocurre con los dos autores citados), una respuesta liberadora a la situación de crisis del sujeto. En un capítulo de *El arco y la lira* (1967), Paz habla del tema que nos preocupa y dice lo siguiente: «Ser *uno mismo* es condenarse a la mutilación, pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro. La idolatría del yo conduce a la idolatría de la propiedad; el verdadero Dios de la sociedad cristiana occidental se llama dominación sobre los otros. Concibe al mundo y a los hombres como a *mis* propiedades, *mis* cosas. El árido mundo actual, el infierno circular, es el espejo del hombre cercenado de su facultad poetizante. Se ha cerrado todo contacto con esos vastos territorios de la realidad que se rehúsan a la medida y a la cantidad, con todo aquello que es cualidad pura, irreductible a género y especie: la substancia misma de la vida». El tono de todo ese capítulo es apasionado, y es tanto una apuesta por la poesía y los poderes de la imaginación como una crítica, tal vez un poco extrema, de los males de nuestro tiempo. Sin embargo, señala justamente el empeño de ser uno mismo como infierno circular y la poesía como salida del mismo. Y creo que una de las puertas de salida radica precisamente en la respuesta que aporta la poesía, y en general toda expresión creativa, a los límites del sujeto.

La escritura, la lectura poética, es, en profundidad, una dilatación de esos límites hasta confundir al sujeto con su objeto, hasta que lo visto, oído y pensado, y el sujeto mismo de tales experiencias, son una y la misma cosa.

Juan Malpartida

LECTURAS



Las Obras Completas de Las Casas*

Afrontar la arriesgada empresa de publicar las *Obras Completas* de un autor tan prolífico y controvertido como Fray Bartolomé de Las Casas con un total de más de cinco mil páginas en los diez tomos editados hasta ahora, de los quince proyectados, es de una ambición tan desmesurada que quienes se han empeñado en ello, adquieren por eso sólo tal categoría y merecimientos que obligan de inmediato a quien se acerca a esa esforzada obra en actitud crítica a un elogio inmediato y sin condiciones para todos quienes han unido su entusiasmo, su inteligencia y su sabiduría para alcanzar un éxito que es, en principio, indudable.

La colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, de la Sociedad Estatal V Centenario y de Alianza Editorial representa también un esfuerzo semejante y quien lo ha logrado, Paulino Castañeda, merece nuestro más encendido y sincero elogio, ya que en sí misma esa tarea representa ciertamente un hito y su realizador es, obviamente, una *rara avis*, digna de ese elogio. Y aunque Bartolomé de Las Casas es también un «mirlo blanco» en el panorama intelectual de la España del siglo XVI, de cara al Nuevo Mundo, hubiese sido deseable que, con ocasión —o sin ocasión— de la conmemoración del V Centenario, entidades públicas y privadas hubiesen abordado, al menos con tanta dignidad como en este caso, la tarea de editar la obra de tantos otros como fueron los cronistas españoles que dejaron verdaderos «monumentos» dedicados a esclarecer o revelar la realidad americana que por entonces emergía de un océano de misterio al otro lado del Atlántico. Ese empeño que en el terreno de la «popularización» ha realizado o está realizando Historia 16 y la propia Alianza Editorial no ha tenido su paralelo en lo que podríamos llamar ediciones críticas, que fijasen definitivamente textos, variantes, traducciones e incluso conceptos y problemas puntuales, como es el caso de las *Obras Completas* de Las Casas. Un intento tal hubiese sido probablemente la contribución más permanente e indiscutida de España con ocasión de este centenario. No obstante, insisto, no se precisa una conmemoración para realizar una obra tan meritoria y no sería malo que tras la conmemoración se emprendiese una obra tan importante como la continuación de este esfuerzo particular de publicar las Obras Completas de Fray Bartolomé de Las Casas extendiéndolo a otros autores no menos importantes.

Aunque ya se ha dicho, hay que insistir en el hecho de que la edición de estas obras completas ha sido preparado por la Fundación «Instituto Bartolomé de Las Casas» de los dominicos de Andalucía, siendo el director general de la edición el Dr. Paulino Castañeda Delgado. La obra concebida en 14 volúmenes —uno de ellos, el 11, dividido en dos tomos— aún no se ha visto concluida, ya que faltan por publicar los volúmenes: 1 (biografía de Las Casas y presentación editorial); 3 a 5 *(Historia de las Indias)* y 13 *(Memoriales, cartas y varios).* Ojalá que ningún problema o dificultad malogre un esfuerzo intelectual y económico tan importante.

La complejidad y variedad de la producción de Fray Bartolomé de Las Casas hacen imposible un tratamiento genérico de esta edición de sus *Obras Completas*, por lo que en las páginas que siguen me referiré a cada una de las que han sido editadas hasta este momento y que junto a la mayor parte de las ediciones anteriores figuran al final de esta nota, ordenadas por fechas de publicación.

* *Las Casas, Fray Bartolomé de:* Obras Completas. *Edición preparada por la Fundación «Instituto Bartolomé de Las Casas», bajo la dirección de Paulino Castañeda Delgado. Junta de Andalucía, Sociedad Estatal V Centenario y Alianza Editorial, vols. 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11-1, 11-2, 12 y 14. Madrid. 1988-1993.*

El tratado latino *De unico vocationis modo*, quizás uno de los más significativos en la obra global de Las Casas para comprender sus tesis centrales acerca de los métodos más adecuados para la evangelización, cuyo manuscrito descubierto en 1889 por Nicolás León se conserva en la Biblioteca Pública del Estado de Oaxaca, había sido publicado previamente por Agustín Millares y Atenógenes Santamaría (Las Casas, 1942). Para la nueva edición (Las Casas, 1990a) se ha utilizado una copia fotográfica conservada en la Biblioteca Pública del Estado de México, corriendo a cargo de Paulino Castañeda y Antonio García del Moral las notas al texto latino y a la nueva traducción de esta importante obra.

No habiendo alcanzado a publicarse la *Historia de las Indias* (vols. 3 a 5 de las *Obras Completas*), el primero de los grandes tratados de Fray Bartolomé es la *Apologética Historia Sumaria* que es, en realidad, la primera formulación de lo que, pasado el tiempo, se podría llamar *Etnología*, o *Antropología Cultural*, referida a las poblaciones indígenas de América, estudio comparativo de las sociedades y culturas indias en relación con las de otros continentes y épocas. La *Apologética* se había publicado, al menos cuatro veces antes, ya fuese de manera parcial (Las Casas, 1892) ya fuese de modo completo (Las Casas, 1909, 1958 y 1967), siempre por cuatro grandes «americanistas»: M. Jiménez de la Espada, M. Serrano y Sanz, J. Pérez de Tudela y Edmundo O'Gorman.

En la nueva edición de las *Obras Completas* —vols. 6 a 8— el manuscrito, conservado en la Colección Muñoz (ms. A-73) de la Real Academia de la Historia, ha sido nuevamente transcrito por Berta Ares y Miguel J. Abril, fijándose definitivamente el texto, añadiéndose párrafos enteros, clarificándose expresiones dudosas y anotándose tachaduras, textos marginales y otras aclaraciones e incluso modernizando la ortografía siempre que no implicasen cambios fonéticos. Siendo, en conjunto, excelente la labor de los diferentes editores de las presentes *Obras Completas*, la edición de la *Apologética* es, con mucho, en mi opinión, la más perfecta de todas ellas. Otro tanto se podría decir del trabajo relativo a la anárquica titulación de capítulos en las ediciones anteriores: en ésta se mantienen los títulos originales de Las Casas y se añaden aquellos títulos inexistentes, siempre entre paréntesis cuadrados. Por otra parte, la edición se ve enriquecida con una *Introducción* dividida en cinco partes —con un total de cien páginas— de las que yo destacaría las partes IV y V sobre las fuentes utilizadas para la Nueva España y el Perú, obra respectivamente de Jesús Bustamente y Leoncio López-Ocón, que constituyen aportaciones sustanciales a la obra.

De la *Apología* de Fray Bartolomé de Las Casas, cuyo manuscrito se conserva en la Bibliothèque Nationale de Paris (Nouveaux Fonds Latins, n.º 12926), nuevo texto latino de nuestro polémico autor, en la no menos importante polémica con Juan Ginés de Sepúlveda, se conocían dos ediciones: una, la traducción inglesa de Staford Poole (Las Casas, 1974) y otra, la edición completa, con el texto latino y traducción castellana, de Ángel Losada (Las Casas, 1975). Es este mismo y eminente especialista en Las Casas quien ha preparado la edición de este texto para las *Obras Completas* (Las Casas, 1988). Transcripción, traducción, notas al texto latino con inclusión de las variantes de los cinco copistas que intervinieron, así como notas a la traducción castellana, con la versión moderna de los textos jurídicos que van al final son, todo ello, obra personal, tan pulcra y rigurosa como siempe, del editor Ángel Losada.

Los famosos ocho *tratados* de Las Casas, publicados en Sevilla entre 1552 y 1553 y de los que el más popular y más repetidamente editado fue la «Brevísima relación de la destrucción de las Indias», hay al menos dos ediciones completas: la de Juan Pérez de Tudela (Las Casas, 1958a) y la de L. Hanke y M. Giménez Fernández (Las Casas, 1965) a las que habría que añadir la edición parcial y muy popular que yo mismo publiqué en Alianza Editorial (Las Casas, 1985). Para la nueva edición, obra de R. Hernández y L. Galmés (Las Casas, 1992b) se han utilizado los textos publicados en Sevilla, cotejando las citas bíblicas latinas con la nueva *Vulgata* promulgada por Pablo VI.

El *De Thesauris*, que constituye el primer tomo del volumen 11 de las *Obras Completas* de Las Casas que comentamos (Las Casas, 1992c) es uno de los grandes tratados latinos de nuestro autor, del que tenemos un mayor número de manuscritos. Ángel Losada señala cuatro: el ms. 2568 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (antes del Real Palacio) en cuyo texto se basó el propio Losada para la edición que él mismo preparó anteriormente (Las Casas, 1958b); el ms. R. 37 de la Biblioteca Nacional de Madrid; el ms. de la Biblioteca John

Carter Brown de Providence (Rhode Island, en EE.UU.) que ha sido el utilizado por Losada para preparar la nueva edición y el ms. 3226 (folios 96-131r) de la Biblioteca Nacional de Madrid. En lo que se refiere a la nueva edición, para la que se ha utilizado, como hemos dicho, el texto de la John Carter Brown Library, se han añadido las notas marginales de Fray Alonso de Veracruz, cuya traducción se añade al final del tomo, se han incorporado entre corchetes las adiciones del manuscrito 2568 de la Universidad de Salamanca y se han añadido los imprescindibles índices.

Las *Doce Dudas*, publicado en las *Obras Completas*, en el tomo 2, del volumen 11 (Las Casas, 1992d) plantea problemas parecidos a los del *De Thesauris*, ya que, de varias copias perdidas, se llegan a computar ocho manuscritos diferentes: el de John Carter Brown Library de Providence (Rhode Island, EE.UU.); el ms. 3226 (folios 134-226) de la Biblioteca Nacional de Madrid; el ms. 2141 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (antes en el Real Palacio de Madrid); el ms. 9-3506/8 de la Real Academia de la Historia de Madrid; el ms. español 227 (folios 1v, 97 v) de la Bibliothèque Nationale de París; el ms. 1.871 del fondo Borghese de la Biblioteca Vaticana; el ms. Additional 14.992 (folios 233v-257) del British Museum de Londres; y el ms. conservado en el Archivo General de Indias (Patronato n.º 2: Ramo 12) de Sevilla.

De este complejo texto se pueden citar tres ediciones, la más antigua de Llorente (Las Casas, 1822), la parcial de Romero (Las Casas, 1943) y la de Juan Pérez de Tudela (Las Casas, 1958c). La edición actual para las *Obras Completas* preparada por el Padre Lassègue, con una introducción de J. Denglos, se hace sobre el manuscrito de Providence en el que se incluyen las «Doce Dudas» de Bartolomé de la Vega y las *Respuestas* de Bartolomé de Las Casas que son las únicas originales de este autor. La valiosa introducción de J. Denglos es un extracto de su tesis de tercer ciclo, presentada en 1984 en la Universidad de París VIII y dirigida por el eminente americanista M. Raymond Marcus, en la que se aclara el complejo problema de la comparación de textos.

Del *De Regia potestate*, otra obra latina de Fray Bartolomé de Las Casas, se conocen al menos cuatro ediciones antiguas y dos modernas. La más antigua es la de Frankfort (Las Casas, 1571), pero hay otra de Tubinga de 1625, la de Jena de 1678 y la de Colonia de 1701. Entre las modernas se cuenta con la traducción de Llorente (Las Casas, 1843) y especialmente con la de Pereña y otros autores (Las Casas, 1969).

La nueva edición preparada para las «Obras Completas» utiliza el texto latino de la edición de Frankfort de 1571, con variantes de la de Tubinga de 1625 y traducción del propio Jaime González Rodríguez, responsable de la edición. A la traducción habría que añadir las notas e índices de fuentes, conceptos y variantes, obra del mismo editor.

En ese tomo de las *Obras Completas* se ha publicado la *Quaestio Theologalis*, manuscrito inédito, conservado en la Biblioteca Nacional de París (Mss. españoles 325, en 10.183). En esta primera edición crítica (Las Casas, 1990c) se incorporan al texto entre paréntesis cuadrados las adiciones marginales, que en ocasiones son obra de Las Casas y en ocasiones de Alonso de Veracruz. Las notas al texto latino se han desarrollado a pie de página, en tanto que las notas a la traducción castellana se incorporan al final.

Hay que mencionar, por último, la edición de una obra que no siendo un original de Las Casas, sino una transcripción, es de tal importancia que merecía su inclusión en esta colección y no sólo por el original, sino, especialmente, por las anotaciones que la acompañan. Me refiero a los diarios de los viajes de Colón, primero y tercero. El manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. vitrina (-7)) ha sido transcrito nuevamente en toda su integridad, añadiéndole todas las variantes observadas en la comparación con las principales ediciones anteriores, como son las de Fernández de Navarrete (1825), De Lollis (1892-93), Alvar (1976) y Arranz (1987), así como las nuevas anotaciones que añade la editora del manuscrito, nuestra eminente colombinista Consuelo Varela.

Aunque esta nota no quiere ser una reseña crítica de esta edición de las *Obras Completas* de Las Casas, las que, por otra parte, se hallan aún «incompletas», y sólo intenta valorar las aportaciones ciertamente sustantivas, en lo que se refiere a la edición crítica de los textos conocidos —en ocasiones de manera deficiente— y a la incorporación de alguna obra inédita, no podemos dejar de señalar algunas observaciones críticas sobre este conjunto de tomos lascasianos.

Si en el terreno de los *índices*, los tomos publicados, en conjunto, responden de manera adecuada e incluso con una rara abundancia y una infrecuente minuciosidad a la demanda de cualquier especialista en las Sagradas Escrituras o en los estudios jurídicos y teológicos, no ocurre lo mismo con quienes estamos interesados en cuestiones que afectan a la cultura o la estructura social de los indios americanos: en ese terreno los índices son excesivamente genéricos y sumamente imprecisos. Algo parecido tendríamos que decir en lo que se refiere a los comentarios en notas a los textos tanto latinos como a sus traducciones, o bien a los originales en español: las notas jurídicas o bíblicas, etc., son precisas, eruditas y clarificadoras pero no existen en absoluto las que se refieren a otros aspectos. En ese sentido el hecho de que la edición de estas *Obras Completas* se haya preparado por la Fundación «Instituto Bartolomé de Las Casas» de los dominicos de Andalucía (Sevilla) da un sesgo al conjunto de la edición particularmente «eclesiástico», solamente compensado por algunos autores como Jesús Bustamante, Berta Ares, Leoncio López-Ocón o Consuelo Varela, con intereses algo diferentes.

Es evidente que una edición «crítica» en el más amplio sentido de la palabra resulta especialmente compleja cuando el texto a comentar es tan «rico» en tan variados aspectos como son los de Bartolomé de Las Casas; si ello se aplica además a unas obras completas tan abundantes y complejas como las de este autor, podría llegarse al extremo de imposibilitar la publicación, lo que tampoco sería deseable; la inclusión, sin embargo, de algunos trabajos introductorios como en el caso de la *Apologética* hubiese podido remediar ese planteamiento tan aparentemente sesgado.

En lo que se refiere al sistema de referencias bibliográficas debo decir lo que he dicho muchas veces: la cita de obras, ediciones y estudios en cada uno de los tomos comentados solamente puede evitar el caos, la contradicción o lo que verdaderamente es la desaparición en medio de las «obras citadas» que proliferan por doquier, mediante la aplicación del sistema de autor-fecha-página (el mismo que utilizo en esta nota) a cuya utilización se resisten los historiadores con una terquedad digna de mejor causa.

En esa misma línea de la actualización bibliográfica, sería bueno que en algunos de los volúmenes que quedan por publicar se tratase de completar la bibliografía lascasiana de Lewis Hanke y Manuel Giménez Fernández, ya muy anticuada en este momento.

Retomando ahora una sugerencia planteada en páginas anteriores y reiterando el elogio incondicional al esfuerzo realizado para la edición de estas *Obras Completas* de Las Casas, yo diría que habría que seguir el «ejemplo». Pasada la fausta o infausta conmemoración sería bueno que científicos de toda índole y condición, instituciones públicas y empresas privadas se pusieran de acuerdo para seguir publicando las obras completas de tantos hombres verdaderamente geniales como España produjo durante el período colonial, que dieron muestra permanente de esa «historia de amor» que los españoles seguimos alimentando con nuestra América.

José Alcina Franch

Bibliografía

LAS CASAS, FRAY BARTOLOMÉ DE

1571 *De Regia Potestate.* Frankfurt.

1822 *Tratado de las doce dudas.* Colección de obras del venerable obispo de Chiapa. Tomo II: 181-335. Edición de J. J. Llorente. París.

1843 *Derecho público* (De Regia Potestate). Traducción de J. A. Llorente. Madrid.

1892 *De las antiguas gentes del Perú.* Libros Españoles Raros y Curiosos. Vol. XXI. Edición de Marcos Jiménez de la Espada. Madrid.

1909 *Apologética Historia Sumaria.* Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 13. Historiadores de Indias: I. Edición de M. Serrano y Sanz. Bailli-Bailliére e Hijos. Madrid.

1942 *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión.* Advertencia preliminar, edición y anotación al texto latino de Agustín Millares Carlo. Introducción de Lewis Hanke. Versión española de Atenógenes Santamaría. Fondo de Cultura Económica (2.ª edición 1975: sólo el texto castellano). México.

1945 *Tratado de las doce dudas* (parcial). *Revista histórica* n.º 16: 124-52. Edición de Carlos A. Romero. Lima.

1958a *Opúsculos, cartas y memoriales.* Biblioteca de Autores Españoles. Vol. CX. Ilustración preliminar y edición de Juan Pérez de Tudela. Madrid.

1958b *Los Tesoros del Perú.* Texto latino y traducción castellana, introducción, notas e índices de Ángel Losada. CSIC Institutos Gonzalo Fernández de Oviedo y Francisco de Vitoria. Madrid.

1958c *Tratado de las doce dudas.* Biblioteca de Autores Españoles. Vol. XC: 478-534. Edición de Juan Pérez de Tudela. Madrid.

1958d *Apologética Historia Sumaria.* Biblioteca de Autores Españoles. Vols. CV y CVI. Estudio crítico preliminar y edición de Juan Pérez de Tudela. Atlas. Madrid.

1965 *Tratados.* Prólogos de Lewis Hanke y Manuel Giménez Fernández. Transcripción de Juan Pérez de Tudela y traducciones de A. Millares Carlo y Rafael Moreno. Fondo de Cultura Económica. 2 vols. México.

1967 *Apologética Historia Sumaria.* UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas. Edición de Edmundo O'Gorman. México.

1969 *De Regia Potestate o derecho de autodeterminación.* CSIC «Corpus Hispanorum de Pace» VIII. Edición de Luciano Pereña, J. M. Pérez Prendes, Vidal Abril y Joaquín Azcárraga (reimpresión de 1984). Madrid.

1974 *In defense of the Indians.* Translated by Stafford Boole C. M. Northern Illinois University Press. 385 págs. Dekalb.

1975 *Apología de Juan Ginés de Sepúlveda contra Fray Bartolomé de Las Casas y de Fray Bartolomé de Las Casas contra Juan Ginés de Sepúlveda.* Traducción, introducción, notas e índices de A. Losada. 417 págs. y facsímiles. Editora Nacional. Madrid.

1985 *Obra indigenista.* Introducción y edición de José Alcina Franch. Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo: 1139 (2.ª edición de 1992). Madrid.

1988 *Apología.* «Obras Completas». Vol. 9. Edición de Ángel Losada. Junta de Andalucía-V Centenario-Alianza Editorial Madrid.

1989 *Diario del primer y tercer viaje de Cristóbal Colón.* «Obras Completas». Vol. 14. Edición de Consuelo Varela. Madrid.

1990a *De Unico Vocationis Modo.* «Obras Completas». Vol. 2. Edición de Paulino Castañeda Delgado y Antonio García del Moral O.P. Madrid.

1990b *De Regia Potestate.* «Obras Completas». Vol. 12: 1-223. Edición de Jaime González Rodríguez. Introducción de Antonio Enrique Pérez Luño. Madrid.

1992a *Apologética Historia Sumaria.* «Obras Completas». Vols. 6, 7 y 8. Edición de Vidal Abril Castelló, Jesús A. Barreda, Berta Ares Queija y Miguel J. Abril Stoffels. Introducción de M. J. Abril, B. Ares, J. A. Barreda, Jesús Bustamante y Leoncio López-Ocón. Madrid.

1992b *Tratados de 1552 impresos por Las Casas en Sevilla.* «Obras Completas». Vol. 10. Edición de Ramón Hernández O.P. y Lorenzo Galmés O.P. Madrid.

1992c *De Thesauris.* «Obras Completas». Vol. 11.1. Edición de Ángel Losada. Notas e índices de fuentes bíblicas, jurídicas y otras de Martín de Lassègue O.P. Madrid.

1992d *Doce Dudas.* «Obras Completas». Vol. 11.2. Edición de J. B. Lassègue O.P. Estudio preliminar, índices y bibliografía de J. Denglos. Madrid.



Fray Bartolomé de Las Casas.

Gustavo Adolfo Bécquer recuperado*

Rafael Montesinos es un hombre que despierta una cierta inquietud en aquellas personas que lo ven por vez primera. Serio, circunspecto, de educación exquisita (aquella que casi se ha perdido), con una cultura desbordante que él hace accesible y sin ninguna vanidad. Se encuentra la persona ante un ser raro y que no es habitual. Ninguna de estas señas de identidad cambian cuando él te concede el permiso para entrar en ese mundo que es suyo, el mundo especial de un poeta, pero sí se transforma el gesto de la boca del visitante que ahora se adorna con una sonrisa de bienestar y de sosiego. Te encuentras entonces ante un ser especial con quien podrías compartir horas, sin que el tiempo pasara, simplemente a través de esas charlas amables en las que se mezcla el asombro con la incredulidad y con la risa que contagia, y con el fondo amargo de sus quejas. Pero muy especialmente te encuentras totalmente a gusto cuando contemplas que la vanidad mundana no ha pasado por Rafael Montesinos. El mismo lenguaje y forma de ser que utiliza para ti, lo utiliza con el personaje más importante; no hace distinciones, efectivamente él es así, como escribe.

Su obra poética se reconoce en su generación y en su tiempo y, aunque se le conozca sobre todo por su obra becqueriana, no podemos dejar de decir aquí que nos ha conmovido profundamente a través de sus versos. *Último cuerpo de campanas* (1980) y *País de la esperanza* (1985) son obras de creación poética, entre otras muchas, que a mí especialmente me emocionaron. Y desde luego *Los años irreparables* (1952), que él subtitula prosas en memoria de la niñez, constituyen todo un testimonio de aquella Sevilla de la pre y posguerra pero sobre todo marcan una nueva textura autobiográfica, en la que el dolor y también la felicidad se hacen soportables para el alma humana. Quizá sólo les está concedido a los poetas escribir la prosa intimista de esta manera. No voy a dejar de mencionar aquí el título de la gran obra sobre Gustavo Adolfo Bécquer que debemos a Montesinos: *Bécquer. Biografía e imagen* (1977), y digo mencionar porque es obligado al menos saber de su existencia. Obra fundamental que ha abierto caminos y vías de investigación para los becquerianistas posteriores.

Rafael Montesinos siempre ha mantenido desligada su obra de creación poética, lo que más le marca y le diferencia, de su tema becqueriano. Director del Aula de la Tertulia Hispanoamericana existente desde 1952, jamás ha leído un poema suyo en la misma, nunca ha querido relacionar sus dos vertientes creativas para beneficio de una de ellas, pero es indudable que precisamente por ser un poeta, un creador, y de los mejores de su generación, ha podido comprender y adentrarse en el alma becqueriana mejor que nadie.

Su relación con Jorge Guillén, las claves y señales que le ofreció al dejarle en sus manos la responsabilidad del legado de su archivo becqueriano, fueron algo definitivo en la vida de Montesinos y algo trascendental en la nuestra, en la de aquellos que hemos podido seguir las huellas más ciertas del poeta sevillano gracias a la mano maestra de este autor que siente y cree profundamente aquello sobre lo que escribe.

¿Murió Bécquer la semana pasada?

Sí, por suerte, para todos los biógrafos que han seguido la línea campillista de investigación, Bécquer murió la semana pasada o la anterior o sencillamente no existió nunca.

* *Rafael Montesinos:* La semana pasada murió Bécquer, *Madrid, El Museo Universal, 1992.*

«Para la poesía española contemporánea, y a todos los efectos, Gustavo Adolfo Bécquer murió hace una semana. Tan real es su presencia», así lo siente el autor del libro *La semana pasada murió Bécquer,* Rafael Montesinos.

Las notas apuntadas por Campillo en su correspondencia con el sevillano José Lamarque de Novoa plasman exactamente la importancia que el catedrático de retórica concede a la existencia de nuestro poeta:

...Ya sabrá usted que Gustavo falleció en Madrid, barrio de Salamanca la semana anterior, tres meses después que Valeriano. Como murió muy pobre, nos hemos reunido sus amigos, y unos a cinco duros y otros a diez, hemos juntado a los huérfanos de ambos unos 3.000 reales hasta hoy, siguiendo la suscripción abierta...

Rafael Montesinos dio a conocer esta correspondencia en 1984, pero posteriores publicaciones dan la sensación de que se quisiera eludir el contenido de propiedad que la impregna. Narciso Campillo creyó que Bécquer era de su propiedad ya que, según escribió, además de salvarle la vida cuando eran niños, le había enseñado lo que le enseñaban, «al fin y al cabo le servía de repaso y hacía una buena obra ya que Gustavo era más pobre y no podía seguir carrera». Cuando Montesinos ofrece esta panorámica hasta entonces desconocida, lo hace con la intención de restaurar la imagen de Bécquer, tan maltratada por sus primeros biógrafos, los seguidores de Campillo, y sobre todo con la intención de que el poeta vuelva a ser libre en toda la extensión de la palabra que puede serlo quien ya ha muerto y no puede protestar. Es de rigor entonces sumarse a esta postura y negar a Campillo.

Este camino abierto por Montesinos en su libro *La semana pasada murió Bécquer* es fundamental para entender esa libertad de que se privó al poeta sevillano cuando murió.

¿Qué tenía de especial, de carga emocional y eléctrica, de sentimiento y realidad aquel hombre solitario? ¿Qué tenía cuando Campillo quiso apropiarse de su vida y de su obra y transmitirnos una imagen débil, creada exprofeso por él, sin más ánimo que el de atribuirse él la esencia de las *Rimas*?

Pero vayamos a los comienzos. Rafael Montesinos nos explica en breve introducción a su libro que los artículos y ensayos publicados en *La semana pasada murió Bécquer* son una compilación de trabajos dispersos en diferentes revistas, y nosotros añadimos que por fin cobran unidad y que conforman un trabajo de rigor para los investigadores y, para mi sorpresa como becquerianista, un libro que de corrido se leen los que no lo son, por su amenidad y por su hilazón, porque, al decir del público culto, es un libro que no puedes abandonar una vez empezado. Tan acabado está que anima enormemente a seguir indagando e investigando en la vida y en la obra del poeta. A esta idea me refiero cuando hablo de devolver la libertad a alguien que por haber muerto no puede protestar por la manipulación ajena de su historia.

Cuando Montesinos nos muestra a un Bécquer deformado por sus primeros biógrafos, lo primero que hace es decirnos que huyamos de ellos, ya que Augusto Ferrán, el único que podía habernos acercado con rigor al alma del poeta, murió poco más tarde. Y tanto él como su buen amigo Rodríguez Correa fueron diana de los dardos bastante envenenados de Campillo, que murió después de ambos.

Nos recomienda Montesinos leer a Bécquer en profundidad y para ello nos acerca de la mano a Gestoso, el primer becquerianista serio y documentado, a Schneider, todavía sin traducción al castellano, a Nombela, aunque eso sí leyendo su obra con pies de plomo, a su sobrina Julia Bécquer y a Olmsted, todos situados antes de la guerra civil española. Fuentes primeras todos ellos para el autor. Ellos son los que con más sentido y rigor intentan desentrañar el entuerto creado por Campillo y sus coetáneos. Pero aún queda mucho camino por recorrer hasta llegar a las interpretaciones que de la obra de Gustavo hace su paisano Luis Cernuda o el propio Guillén, que tan bien hizo en legar su archivo becqueriano a Montesinos, teniendo la plena conciencia, como así ha sido, de que nadie mejor que él podría continuar esta difícil investigación. Sendero que se abre con una frase del libro:

...Para saber cómo era y cómo sigue siendo entre nosotros Bécquer, basta leerlo con atención. Gustavo tuvo que esperar muchos años para encontrarse con sus biógrafos; es decir, con sus verdaderos lectores.

Nos acercamos en esta obra a un capítulo muy sentido, no sólo para el autor sino para todos los becquerianos, estamos hablando del *Libro de los gorriones* y de su estado actual. Rafael Montesinos, bajo el epígrafe «¿El manuscrito de las *Rimas* hacia su destrucción?», publi-

có un artículo en 1981, en el diario *Ya*. Daba a conocer el estado en que éste se encontraba después de su «restauración». El libro recoge este artículo, la réplica de la Dirección General de Bellas Artes y la contrarréplica del autor. Independientemente del interés que estas notas tienen en sí, es de suma importancia la descripción pormenorizada que el autor hace técnicamente del manuscrito y de su escritura. Parece que el mismo Gustavo nos estuviera adentrando en su propia mesa de trabajo y nos dejara ser testigos de su proceso de creación. Efectivamente, en julio de 1991, Russell P. Sebold, Marisa Calvo, Rafael Montesinos y yo estuvimos contemplando el manuscrito y todos podemos certificar que aquella restauración fue un desacierto de muy difícil solución en la actualidad.

Insiste Montesinos, hablando de la actualidad de Bécquer, en que «acaso sea el creador de una nueva escuela sevillana y que Bécquer es el romanticismo que España no tuvo a su debido tiempo, una escuela que no alcanzó las altas cotas de Inglaterra, Alemania y Francia». Esta anticipación de Montesinos, ya publicada en 1984, no ha tenido un hilo continuador.

Buenos y no tan buenos trabajos se han seguido elaborando sobre la vida poética becqueriana, pero, desde mi punto de vista, casi siempre tomando como centro y espiral la propia rima de Bécquer analizada exhaustivamente, observada con una lupa demasiado absorbente, como si hubiera una cierta tensión a la hora de dejarla salir de la concha de caracol y permitir que se mida con un Byron o un Heine. Bécquer no sólo era sevillano sino que además no quería ser de ningún otro lugar; su querido Madrid fue para él una segunda patria acogedora; no se entiende, pues, por qué esos ánimos proteccionistas en algunos autores cuando lo quieren envolver en un capullo de seda color amarillo y además le incorporan el rojo. La poesía, cuando trasciende, no tiene más fronteras que la de su acertada o desacertada traducción. Miedo no se debe tener ninguno cuando se están estableciendo métodos comparativos científicos entre autores geniales. ¿Qué mejor noticia que la de saber las influencias que recíprocamente transmitían? ¿Acaso la historia de la literatura puede aportarnos algo mejor en el camino de lo universal?

Hace falta un estudio serio; quizá Montesinos, que anticipa la idea de una escuela sevillana en Bécquer, quiera ofrecérnoslo alguna vez. Robert Pageard, que ya nos abrió un camino con su libro *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, en 1972, podría muy bien ser coautor de una obra que podía llamarse: «Bécquer creador de una nueva escuela sevillana». Me permito escribir esta sugerencia porque sé que si no llegara a hacerse nunca, me sería perdonado mi atrevimiento, y si se produjera quedaría soldado otro de los eslabones en la investigación poética de Bécquer.

Hemos comentado anteriormente cómo Campillo nos hizo creer a todos en un falso poeta, en un hombre que nunca existió, en un ser débil, desaseado y pobre a quien gustaba el lujo, en fin en una imagen de Gustavo Adolfo Bécquer en la que lo que menos cuenta es la obra genial del poeta, «porque lo poco que puedan tener de geniales ese paquetito de versos, se lo debe el poeta a él». Ni un enemigo hubiera tramado mejor la forma de hacer desaparecer todo vestigio de verdad en la vida de un hombre. Insistimos en ello porque Rafael Montesinos mantiene constantemente la referencia campillista para poder hablar del engaño que hemos sufrido en la imagen becqueriana.

Nos muestra entonces la otra cara de la moneda en la figura de Fernando Iglesias Figueroa, ya que en el caso de este usurpador del nombre de Bécquer lo que alienta es una pasión desmedida y un cariño quizá demasiado absorbente hacia la obra y la figura del poeta, hasta el punto, según cuenta a veces Montesinos que lo conoció, de identificarse plenamente con él, creando situaciones que podrían haberse dado en vida del poeta.

A Rafael Montesinos se le ha reprochado muchas veces su silencio por no hablar en el momento de su descubrimiento acerca de quién era el verdadero autor de la rima «A Elisa» y «¿No has sentido en la noche?», por citar las dos rimas que han traído más dolor de cabeza a los estudiosos becquerianos. La explicación de Montesinos no se puede resumir en unas líneas, entre otras cosas porque su narración mantiene la tensión de una historia que no se puede abandonar hasta el final, ya que se busca un culpable. Es delicioso, porque no existe tal, es simplemente una promesa hecha en vida. Montesinos promete no revelar la verdadera identidad de Iglesias Figueroa como autor de estas rimas tan becquerianas, hasta que descubra indicios de que las concordancias comiencen a ser investigadas por otro autor. En 1970,

cumpliendo la promesa, y después de que Gamallo Fierros comenzara a plantearse también la duda, Rafael Montesinos dio a conocer las revelaciones que el propio Figueroa le había hecho, y no sólo esto sino que reproduce en el libro al manuscrito de las dos rimas firmadas por su verdadero autor. Iglesias Figueroa confió en esta promesa hasta el final, diciéndole a Montesinos que todos aquellos que sabían la verdad: Manuel Machado, los hermanos Álvarez Quintero, Enrique de Mesa..., habían muerto.

Incluye este volumen la conferencia inaugural del congreso «Los Bécquer y el Moncayo», celebrado en 1990. En ella se abunda sobre el tema anterior con un humor tan sevillano como el propio autor. Este encuentro me permitió conoce a Rafael Montesinos fuera de sus libros.

Uno de los momentos mejores del congreso fue su encuentro con Robert Pageard y la discusión que ambos mantuvieron en la cena, acerca de si Gustavo era o no un buen matemático, todo ello a propósito de la exactitud con que Bécquer midió los versos y su ubicación en las páginas de aquel famoso libro de cuentas que le regalara Francisco de la Iglesia, y que ahora conocemos por el *Libro de los gorriones.*

Nos acerca, también, Rafael Montesinos hacia el mundo de la trastienda becqueriana, hacia el mundo de los editores con que se ha ido encontrando la obra de Gustavo a lo largo del tiempo. Y entre ellos, él particularmente recuerda a dos. Uno, Ramón Juliá, con quien el autor coincidió desde el primer momento en proyectos de libros y trabajos. De estas conversaciones entre el editor catalán y el escritor sevillano nació el proyecto de editar una colección de álbumes ilustrados dedicados a una serie de poetas escogidos. Sin ponerse de acuerdo, ambos pensaron en Gustavo Adolfo Bécquer. Así es como nació la obra *Bécquer. Biografía e imagen.* Gracias a la comunión de ideas entre un riguroso becquerianista y un cuidadosísimo editor hemos podido acceder a este ensayo fundamental desde 1977.

El otro editor es Fernando Fe: once ediciones de las *Obras* de Bécquer se pulicaron en su establecimiento. Según palabras de Rafael Montesinos, que reproducimos porque no encontraríamos otras más adecuadas «...todo el Bécquer desmelenado y 'romántico' pertenece a esa época...». Es decir, y es lo más grave, que lo que a nosotros nos ha llegado ha sido fruto de aquellas descripciones de los primeros biógrafos del poeta, que nos lo edulcoraron y maltrataron sobremanera. Bien es cierto que, como dice Montesinos, gracias a Fernando Fe, se divulgó en España la obra de Bécquer, pero nosotros añadimos ¡a qué precio!

Finalmente el libro *La semana pasada murió Bécquer,* se cierra con un capítulo que aglutina tres artículos, dedicado a los antecesores y herederos: «Francisco de Medrano, el precursor»; «El rumor del agua», dedicado a Luis Cernuda; y «De los álamos de Sevilla», artículo en que el autor establece las claves que le han llevado a situar a Bécquer en conexión con los cancioneros medievales y la poesía de tipo tradicional.

He comentado este libro con becquerianistas que han elogiado la iniciativa de su publicación. Efectivamente, ésta ha sido un acierto no ya para los que nos dedicamos a la investigación de los hermanos Bécquer, sino por la cantidad de artículos dispersos en diferentes revistas y prólogos de libros, y la diferencia de los años en su publicación, hace que los conocimientos que podríamos obtener de lo que nos comunica Montesinos se pierdan en su propia dispersión.

Después de esta obra, al decir de los becquerianistas, quien haga una nueva edición sobre la obra o la vida del poeta e incluya un apócrifo ya no tendrá excusa. Simplemente no habrá querido investigar o no estará de acuerdo en devolver a los verdaderos autores lo que fue suyo.

A través de *El Museo Universal,* la editorial que publica este libro, nos hemos encontrado diferentes becquerianistas, así Rafael Montesinos, Robert Pageard, Russell P. Sebold, Eugene B. Hasting, de quien Montesinos habla en su libro, Jesús Rubio, Lee Fontanella, M. Linda Ortega, Pilar Palomo, Enrique Pardo Canalis, etc. Llegando en cierta ocasión, no hace mucho tiempo, a organizar una excursión becqueriana entre algunos de nosotros a la que se sumaron iniciados o más bien a quienes nosotros queríamos iniciar, y nos fuimos a Toledo para ver la casa, el pozo y el laurel. Fue emocionante.

Creo que el buen hacer de Montesinos no sólo se descubre leyendo sus libros sino siguiendo la buena ruta de sus pasos.

M.ª Dolores Cabra Laredo

Vargas Llosa, en primera persona

El pez en el agua ha devuelto a la memoria de los lectores el entusiasmado y frustrado intento de Mario Vargas Llosa de alcanzar la presidencia del Perú. En capítulos alternos, este libro contiene las memorias de los años decisivos de la vida del escritor peruano: fines de 1946, época de su infancia y descubrimiento de que su padre no estaba muerto, y 1958 a 1990, años en los que Vargas Llosa abandona Perú; se dedica, ampliamente, a la literatura; su compromiso político y su decisión de presentarse a las elecciones presidenciales; su derrota electoral y el paso a una nueva etapa en la vida del escritor, en la que la literatura pasará, de nuevo, a ocupar el centro de su actividad. Nos encontramos ante un libro testimonial en el que lo autobiográfico es un importante material para un novelista que, siempre lo ha afirmado, sólo puede escribir de su experiencia personal.

El pez en el agua está estructurado en veinte capítulos, rematados por un colofón, que se distribuyen a manera de contrapunto: infancia, adolescencia, juventud y lucha política, correspondientes a los capítulos impares, mientras que los pares se centran en la campaña electoral y corresponden a los años 1987 a 1990, trienio en el que el autor de *La verdad de las mentiras* desarrolló una intensa actividad pública. En ambos casos, es la presencia de Vargas Llosa *escritor* la que prevalecerá de manera rotunda a lo largo de todas las páginas.

No hay que olvidar que con sólo veintiséis años, Vargas Llosa ya era considerado un escritor destacado que abrió nuevas perspectivas a la novela hispanoamericana, mérito increíble en un país, Perú, que desde siempre ha reducido la literatura a una rareza, a una actividad marginal y mal considerada, como el propio autor ha denunciado repetidamente.

Vargas Llosa es sobre todo un novelista que, coherente con su concepción literaria, es «un disidente que crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son». Por eso el autor de *Los jefes* considera que toda novela es «un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, de abolición de la realidad real»; de esta concepción, Vargas Llosa deduce que cada novela «es un deicidio secreto,un asesinato simbólico de la realidad». Hay mucho de todo lo dicho en las páginas de *El pez en el agua,* sobre todo en los capítulos dedicados a la infancia y adolescencia. También ahora Vargas Llosa escribe obsesionado por la forma. Lo que cuenta es una historia personal construida con piezas que funcionan en el conjunto. Las vivencias que nos relata el autor de *La señorita de Tacna* se enriquecen mutuamente y las experiencias circulan de un capítulo a otro gracias a un lenguaje y a una forma que implican al lector en lo narrado. Vargas Llosa habla de la realidad sin enunciarla directamente, sino trasponiéndola y ordenándola, modo que se había prefigurado en su primer relato *Los jefes,* en el sentido de «usar la experiencia personal como punto de partida para la fantasía». El escritor sabe que toda realidad es caótica y que «cuanto más rigurosa sea la construcción de la novela mejor será la comprensión del mundo que se evoque». Es esto lo que Vargas Llosa también cuida en esta autobiografía, que atrapa al lector, en esta vivencia personalísima gracias a una calculada estructura y una perfilada elaboración lingüística.

Son esa fascinación y cuidado por la forma lo que contribuye, a la hora de valorar las novelas del escritor peruano, a afirmar que su obra es una novelística lograda. También esta autobiografía cumple los requisitos fundamentales para ser considerada un relato conseguido: «ser una esforzada operación intelectual, un trabajo con el lenguaje, la invención de un orden narrativo, de una organización del tiempo, de una información y de unos si-

* *Mario Vargas Llosa:* El pez en el agua, *Seix Barral, 1993, 541 págs.*

lencios». Gracias a que esos elementos se cumplen sobradamente, el lector no sólo cree lo que Vargas Llosa le cuenta, sino que le conmueve y convence.

El pez en el agua es un libro trabajado a partir de la reelaboración de una serie de vivencias personales cuidadosamente seleccionadas que tienen por centro la infancia y adolescencia del escritor y, como contrapunto equilibrado, su entrada en política de una manera activa. Esta autobiografía no es sólo una historia privada, sino también la historia colectiva de Perú. Vargas Llosa relata la experiencia histórica peruana pasada y más reciente. Describe los vaivenes políticos de Perú y también la sociedad que los acepta. Hay un punto de vista desde el que el autor de *Los Cachorros* abarca la realidad que nos cuenta en *El pez en el agua:* desde sus cincuenta años, Vargas Llosa evoca los recuerdos alejados de su infancia y adolescencia y, también, el recuerdo de su campaña política, mucho más cercano y nítido. Curiosamente la individualidad del personaje que recuerda se pierde en la densidad y maraña del ambiente político, mientras que aflora y surge clara, diáfana y transparente en sus años de infancia y adolescencia en los que evoca lo más trivial y anecdótico en apariencia, constituyendo las páginas más literarias, siendo, quizá, las más inolvidables y en las que encontramos personajes absolutamente novelescos: Becerrita, redactor de *La crónica,* el tío Lucho, el señor Nieves... Páginas que conmueven y emocionan porque están más cerca de la literatura, porque Vargas Llosa, una vez más, se abandona a la fantasía de la realidad convirtiéndola en novela, mientras que las dedicadas a la actividad política son más reiterativas, más apegadas a la realidad cotidiana, pero en ambos casos una duda no abandonará al escritor: «me he preguntado si lo que escribía era verdad». Preocupación que otro escritor, Valle-Inclán, había resuelto de forma muy clara al afirmar que «las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos». Novelescas son sin duda las páginas en las que se describe la infancia de Vargas Llosa, niño feliz entre abuelos, tíos y primos, hasta que el padre, que había abandonado a su madre embarazada de cinco meses, le arranca, violentamente, de ese paraíso para sumergirle en el infierno del miedo, la incomprensión y la incomunicación. El violento descubrimiento, a la edad de diez años, de la figura paterna, irá sumergiendo al niño Vargas Llosa en un clima de soledad y vacío afectivo, despojado de amigos y familiares queridos. Años duros en la Lima de los 40 de los que se salva gracias a la lectura y la nostalgia de Piura. Es, por tanto, la figura paterna un elemento fundamental y decisivo en la biografía vargasllosiana, verdadero antagonista porque representará el odio, el rencor, la crueldad, la pérdida de la inocencia, pero sobre todo el odio hacia la literatura, odio que hizo que Vargas Llosa perseverara en ella. En *El pez en el agua* el escritor peruano descenderá al fondo de su intimidad para contarnos la terrible relación con su padre, sin atenuar comentarios u opiniones. El lector asistirá al testimonio sincero, humano, turbador y contradictorio de la descripción del universo familiar. Pero también Vargas Llosa revelará elementos importantes de su formación futura: desde el colegio militar Leoncio Prado, protagonista de *La ciudad y los perros* y lugar en el que comenzó a ser escritor; a su temprana experiencia como periodista en el periódico *La Crónica;* el descubrimiento de la vida de bohemia, reflejado en su novela *Conversación en la Catedral;* sus pasiones literarias a los quince años que, en cierto modo, le hicieron escribir su primera novela; el maravilloso y apasionado encuentro con la tía Julia, con la que se casaría, sin permiso paterno, a los diecinueve años; el descubrimiento de Sartre, a los dieciséis años, decisivo en su vocación; la decisión en 1954 de canalizar su labor literaria hacia la narrativa y la decisiva influencia de la lectura de los novelistas norteamericanos, sobre todo, Faulkner; el descubrimiento de los escritores latinoamericanos (como Borges, Octavio Paz, Bioy Casares, Rulfo) y de París. Vargas Llosa novela, por tanto, su propia vida, menos en lo referente al trienio político del que hace un excelente reportaje periodístico.

Vargas Llosa es uno de los escritores que desde siempre ha estado presente y activo en el campo político y así queda reflejado en las páginas de este libro. Éste es un tema que, constantemente, ha preocupado al escritor peruano y al que ha dedicado muchas páginas. Ya en 1982 en el prólogo a su obra *Contra viento y marea* escribía que todo escritor debería acercarse a la política para «cerrarle el paso, recordarle su lugar y contrarrestar sus estropicios». Pero es quizás a los cincuenta y un años cuando el autor de *Pantaleón y las visitadoras,* al descubrir la política como actividad, descuidó su quehacer literario y aquélla monopolizó, completamen-

te, tres años de su vida. Interesantísimas son las razones que el escritor nos da con el fin de explicar por qué decide entrar de lleno en política. Entre otras razones, Vargas Llosa afirma que lo hace porque considera la presidencia «como el oficio más peligroso del mundo»; el desafío que suponía gobernar un país como Perú y la oposición a la decisión de Alan García de nacionalizar y estatizar bancos, compañías de seguros y las financieras de Perú, oposición que le llevará a escribir en 1987 su primer discurso político.

Lo que sí se percibe de forma clara es que la historia del trienio público de Vargas Llosa es la historia de una decepción. A lo largo del reportaje que constituyen las páginas dedicadas a los años durante los cuales Vargas Llosa aspiró a la presidencia, el autor, de una actitud confiada y esperanzadora para que su país deje de ser «pobre, bárbaro y violento» y «ponerlo en el camino de la recuperación», va evolucionando al escepticismo más absoluto. La política aparece en estas páginas como un conjunto de mentiras, intrigas y ausencia de ética. Vargas Llosa advierte sobre los peligros que entraña dicha actividad. El escritor está convencido de que no hay altruismo en política y que los objetivos hermosos dejan de serlo por la sed de poder, y es quizá por ello, por lo que Vargas Llosa considera a la literatura como una forma de resistencia al poder y como una manera de defender al individuo contra el Estado.

Vargas Llosa no se anda con contemplaciones a la hora de criticar a entidades, políticos, movimientos, actitudes... como puede observar cuando habla de Sendero Luminoso, Alan García, Fujimori, etc., o en la crítica a determinados intelectuales que, según él, abrazaron opiniones políticas equivocadas o que fingen determinadas convicciones con el fin de conseguir ascensos personales. Es en el colofón de este libro donde Vargas Llosa vierte su pesimismo, su desencanto, a la vez que una melancólica nostalgia ante la certidumbre de que la actividad política no es como la literaria. Como político, Vargas Llosa es un derrotado, transtornado, en cierto modo, por los avatares de su activismo político. No hay optimismo posible porque los adversarios continúan y porque Perú sigue siendo un país confuso y paradójico; imprevisible política e históricamente. A pesar de todo, hay que decir que Vargas Llosa cuenta menos de lo que parece en las páginas dedicadas a su campaña electoral y deja puntos sin resolver. Refiere casi todos los pormenores que rodearon su candidatura a la presidencia, evoca viajes, entrevistas con dirigentes, insiste una y otra vez en su programa, cuenta anécdotas, nos da el perfil de sus más íntimos colaboradores, critica algunos fallos del Movimiento Libertad, nos da las razones que explican el atraso de su país, nos da un panorama estremecedor de Perú en sus aspectos más violentos, denuncia la corrupción, explica su fracaso en las elecciones, analiza el ascenso espectacular del hasta entonces desconocido Fujimori, relata la importante labor desempeñada por su hijo durante la campaña electoral, las advertencias, consejos y discusiones de su mujer durante la campaña... Pero no sabemos cómo se financió su partido, de dónde se sacaron los fondos para la campaña electoral. No es suficiente, en este sentido, que Vargas Llosa justifique su silencio amparándose en su odio y rechazo a la corrupción para explicar que ello «le hace decidir ignorar el nombre de quienes donaban dinero y las cantidades con el fin de no sentirse predispuesto, si llegaba a ser presidente, en favor de los donantes». Faltan concreciones y una mayor autocrítica que aclare su fracaso, así como una explicación clara de por qué las clases populares le asociaron, como también a su partido, con los ricos. Todas estas carencias, estos silencios empañan la pureza y transparencia del relato referente al trienio en el que Vargas Llosa desarrolló una intensa actividad pública.

Autobiografía, en cualquier caso, apasionante e interesantísima, corta (se echan de menos más páginas o sucesivas entregas), de este infatigable trabajador de la literatura que no deja, a lo largo de estas páginas, de darnos valiosísimas opiniones sobre literatura, así como una constante referencia a la hostilidad que hay en Perú hacia los escritores y a la desconfianza sistemática que el poder experimenta hacia el escritor, ya que esto obligará a muchos, como le sucedió a él, a desertar de su país o a abandonar el oficio dedicándose a otras actividades. Afortunadamente, Vargas Llosa sobrevivió y la realidad cultural peruana no frustró sus ambiciones literarias, aunque para ello tuviera que exiliarse como única respuesta a la imposibilidad de poder llegar a ser escritor viviendo en su propio país. Por ello Vargas Llosa ha afirmado que «el escritor peruano ha sentido tradicionalmente la tentación de huir a otros mundos en busca de un medio

más compatible con su vocación». El autor peruano, como en sus novelas, ha materializado en *El pez en el agua* sus obsesiones, filtrando al hilo de lo anecdótico «los oscuros demonios que le desasosiegan». Tenemos la impresión, con la lectura de este libro, de haber abarcado y comprendido la vida colectiva de Lima, su mecanismo socioeconómico, a la vez que haber accedido a algunos secretos del mundo personal del escritor. El narrador está presente a lo largo de todo el libro y como fondo su Perú, amado y odiado, al que somete a una crítica implacable. Es, por tanto, este libro un documento de un peruano, pero también de un latinoamericano, que apenas tiene dudas sobre lo que son la política y la actividad literaria, de un «escribidor» para el que la experiencia política le ha reconfirmado que «la literatura importa más que la política», como sostenía hace algunos años. Vargas Llosa demuestra, una vez más, que el exilio físico no le ha aislado de su realidad, al contrario, la distancia le ha permitido tener «una experiencia destructiva que disuelve convicciones o identidades». Muchos «demonios personales» hay en *El pez en el agua*, muchos personajes se dan cita a lo largo de estas memorables páginas en las que Vargas Llosa ha demostrado ser un estupendo arquitecto, un genial estructurador, un coherente y disciplinado ensamblador, para el que como para Onetti, «el ejercicio de la literatura es lo que al escritor le permite vivir» y para el que después de su experiencia en política, no volverá a hacer más pactos con el diablo metiéndose de nuevo en aquélla, porque está convencido de que no es cierto que en esta actividad «lo bueno sólo produzca el bien y lo malo el mal, sino que, frecuentemente, sucede lo contrario», como ilustrativamente recoge la cita de Max Weber que figura al principio de esta autobiografía.

Milagros Sánchez Arnosi

Alejandra Pizarnik: el extravío en el ser[1]

La poesía de Alejandra Pizarnik es un campo de energías encontradas, un ámbito de líneas de alta tensión. El poema se apoya en las vibraciones de las cosas, no en las cosas. De ahí que la realidad que propone esta

[1] *La editorial Visor ha publicado una amplia selección poética de Alejandra Pizarnik (*La extracción de la piedra de locura. Otros poemas, *Madrid, 1993). Esta reciente edición no indica el compilador de esta antología, pero por el copyright pudiera pensarse que este conjunto de poemas se ha extraído de editorial Corregidor (A. Pizarnik,* Obras Completas. Poesía y prosa, *Buenos Aires, 1990). Sin embargo, en abierta discrepancia con la publicación argentina a la que me refiero, Osías Stutman, puntualiza:* «La última inocencia *contiene 21 poemas de los cuales sólo dos se incluyen en estas Obras Completas (...) y las prosas no incluyen 'La condesa' ni ningún ensayo» (en «Seis cartas inéditas de Alejandra Pizarnik»,* Revista Atlántica, *n.º 4, Cádiz, primavera 1992). En la antología, sin supuestos responsables, de Visor, hay cuatro poemas de* La última inocencia, *o sea, dos más que en Corregidor, publicándose también el texto «Acerca de la condesa sangrienta», ensayo al que se refiere Stutman. Contrastando esta edición de Visor con la que distribuyó Barral Editores en su colección Ocnos (A. Pizarnik,* El deseo de la palabra, *Barcelona, 1975), comprobamos que todos los textos presentes en Visor ya estaban en la edición de Barral, aunque el número de textos de esta colección supera con creces al editado actualmente por Visor. No obstante, los poemas elegidos de* La última inocencia *en la colección Ocnos, son los mismos cuatro que recoge Visor. Puestas así las cosas, no resulta difícil deducir que la antología de Visor es hija de la de Ocnos, aunque en ésta, el orden de aparición de los libros se haya invertido, siendo* El infierno musical *(1971) el primero que aparece y* La última inocencia *(1956), el último. Esta disposición quizá no esté lejos del*

poesía siempre está haciéndose y deshaciéndose a un tiempo. Las palabras no retienen, impulsan y expulsan. En este sentido, la inventiva constante de esta obra, sus sorprendentes movimientos verbales, sus saltos y regresos hacen que el transcurso del poema suponga una renovación continua: Pizarnik no centra su pensamiento, lo deja desplazarse dentro del poema. De ahí la ruptura del discurso, el dominio de la imagen y la disolución de una realidad fija. Se diría que en este extraordinario ámbito de flexibilidad verbal, el conflicto que, incansablemente, suscita la identidad en Pizarnik, encuentra su hábitat natural:

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome
(*Árbol de Diana*, 1962)[2]

Como otros poemas, éste no trata de precisar nada sino de ser, más bien, una imagen de la incertidumbre, pero sin la carga de lamento demoledor que transmiten estos versos de Rubén Darío: «¡Y no saber adónde vamos,/ ni de dónde venimos!...». Sin embargo, los versos del nicaragüense presentan al hombre yendo por el tiempo, mientras que los de la argentina implican un viaje por nosotros mismos. En Darío, la vida es un único relámpago del que se desconoce cómo se encendió y por qué se apaga. Hay un antes y un después. En Pizarnik, una paradoja sin rumbo: ella es la que se va pero también la que se queda. Su idea del viaje, con frecuencia, coincide con la sensación de metamorfosis de uno mismo. Este cambio nos separa de nosotros y de ahí surgen los distintos que somos y renacen quienes fuimos. La pérdida del sentido lineal del tiempo lleva consigo una paulatina desorientación vital que impide a Pizarnik reconocer el mundo y autorreconocerse. De este modo, la noción de realidad se difumina y es la ausencia la que queda en el poema. Pizarnik no está en la existencia, sino suspendida en la existencia:

He desplegado mi orfandad
sobre la mesa, como un mapa.
Dibujé el itinerario
hacia mi lugar al viento.
Los que llegan no me encuentran.
Los que espero no existen.
(«Fiesta», *Los trabajos y las noches*, 1965)

En medio de la transparencia, ella, sin embargo, es invisible. Transparencia que no define ni revela, sino que extiende un espacio de expectativas alrededor de quien mira. Así pues, deshabitado el poema, éste busca ser portavoz de la irrealidad:

hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco.
(«Fronteras inútiles», *Los trabajos y las noches*, 1965)

Pizarnik no es la voz del silencio sino la voz imposible de lo que no existe, de todo aquello que el poema aún no ha creado. Se trata, pues, a partir de aquí, de vivir en el poema, de que la escritura reconstruya un espacio habitable:

Yo no quiero decir, yo quiero entrar.
(«La palabra y el deseo», *El infierno musical*, 1971)

La palabra, por tanto, se erige en esta obra como «la única morada posible para el poeta»[3]. La pretensión de que el lugar del yo sea el poema, conduce a la necesidad de que el yo sea, a su vez, el sitio del poema. Vida y poesía deberían ser para Pizarnik lo mismo:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo.
(«El deseo de la palabra», *El infierno musical*, 1971)[4]

Sólo en este orden de cosas podría darse la unidad del ser y la escritura tantea en esta dirección. Pero dicha fusión raramente se logra y el texto no pasa de ser un asidero, una precaria tabla de salvación ante las aguas crecientes de la angustia. Así, la escritura, lejos de resolver el conflicto de la identidad, desencadena una energía que propicia una especie de procreación de voces. El poema es, casi siempre, el ámbito del desacuerdo, no de la ar-

sentido no lineal del tiempo que he creído ver en la poesía de la argentina, ya que, según señala Antonio Beneyto en el epílogo a la edición de Ocnos, la responsable de dicha antología, póstuma, fue Alejandra Pizarnik.

[2] *Algunos poemas adoptan el temblor del aforismo, entendido éste como un salto del pensamiento o como una fulguración. Poemas cercanos a los de Antonio Porchia, que son guiños, casi nunca sentencias o definiciones, y cuya brevedad se sostiene de milagro en el silencio: se despliegan hacia adentro y su desarrollo está en lo que callan, no en lo que expresan.*

[3] *«Algunas claves de A. Pizarnik», entrevista de Martha I. Moia, recogida en la edición de Ocnos citada.*

[4] *Esta poesía encarna en sus momentos de mayor exaltación el espíritu de ideal surrealista pero no sus hábitos amanerados de escritura, aunque la libertad e insurrección que irradian sus imágenes la aproximan más directamente a dicho movimiento.*

monía. Éste convoca las distintas Alejandras, les da voz, alternando las diversas personas del verbo, pero no las reconcilia:

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín de ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba (...)
Te deseas otra. La otra que eres se desea otra.
(«El hermoso delirio», *Extracción de la piedra de locura,* 1968)[5]

Da la impresión de que la argentina no se acerca al poema para decir lo que ve o lo que piensa, sino, más bien, para escuchar qué sienten las demás: las que fueron, las que serán y las que son en ella. En «Caminos del espejo» (*Extracción de la piedra de locura,* 1968), el discurso del poema no mantiene un desarrollo lineal, sino que deja y retoma algunas recurrencias, aunque su atmósfera vuelve a ser un atónito encuentro:

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.

El poema, pues, se construye sobre párrafos que no se suceden sino que se superponen y mezclan. Así, éste es una reunión de tiempos que, al entrar en contacto, se desbaratan:

Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy.

Nuevamente, en este poema aparece la escritura. Pizarnik se refiere al ejercicio de estar escribiendo, que ella sitúa en un ámbito cerrado, de bloqueo frente al mundo. El poema es lo real y en él, extraviadas unas en otras, viven y mueren todas las Alejandras. Es un mundo tan dilatado que todo resulta esperable, hasta aquello que sólo el lenguaje poético hace verosímil. Al saltar el tiempo por los aires y no encontrar su cauce en la palabra, sino en su disgregación, vida y muerte se confunden e intercambian sus papeles. La irrealidad del morir se inserta en la realidad vertiginosa del poema, con lo que vida y muerte llegan a ser lo mismo, anulándose mutuamente en un chispazo verbal:

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.
(«Silencios», *Los trabajos y las noches,* 1965)

En el texto, la muerte también vive. De nuevo, la posición de estar oyendo de quien escribe el poema. Si el tema de la muerte es recurrente desde las primeras composiciones de la argentina, en sus últimos libros se convierte en una obsesión, siendo la causa principal del progresivo desconcierto que dichos poemas transmiten. La vigencia de la siguiente línea: «la muerte está lejana. No me mira» («Noche», *La última inocencia,* 1956), aquí se borra. Ahora, el yo también es la muerta y hasta el no ser se contagia del doble de los espejos:

en la noche
un espejo para la pequeña muerta
un espejo de cenizas.
(*Árbol de Diana,* 1962)

La tendencia centrífuga de esta escritura deshace la condición unitaria de la existencia y el corpóreo terror a la muerte se transforma en irresistible seducción por ella:

toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río.
(«El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», *Extracción de la piedra de locura,* 1968).

El poema altera la visión que de la muerte registran textos anteriores. Ésta, antes, estaba dentro de quien vivía. La existencia no era más que la vida y la muerte formando un ser. Sin embargo, aquí la muerte está fuera, es otra, llama a la viva pero también llama a la muerta:

La muerte de cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba, se alejó cantando y contemplada de atrás parecía una vieja mendiga y los niños le arrojaban piedras.

La identidad, por tanto, acaso alcanza en este poema su mayor dispersión: no somos ni la muerte que somos. No obstante, la atmósfera del poema, cargada de imágenes de escalofriante lirismo, no repele. Este laberinto

[5] *Si, por ejemplo, en Borges, la consciencia del ser escindido es un testimonio y una aceptación irónica de este drama del hombre moderno, y en Juan Ramón Jiménez —«Yo no soy yo/ Soy éste/ que va a mi lado sin yo verlo;/ (...) el que quedará en pie cuando yo muera»—, una respuesta abierta desde la poesía al misterio indisoluble de la vida y la muerte, en Pizarnik, las múltiples Alejandras, al ocupar el mismo plano de consciencia en la escritura, se estorban, se interrumpen, no se sustituyen, como ocurre en la escriura heteronímica que, siendo un fenómeno más radical aún que los aludidos, anula, de algún modo, el conflicto de la identidad, al poseer la capacidad de asignar biografías y, por tanto, nuevos estilos de expresión, independientes entre sí. En este tipo de escritura se testifica la dimensión dividida del ser, pero en su propio mecanismo de dispersión, al ocurrir previamente a la composición del poema, viene dada la salida al conflicto.*

de paradójicas perplejidades insostenibles empuja a Pizarnik a preguntar en su extravío:

¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz[6].
(«Fragmentos para dominar el silencio», *Extracción...*)

Así pues, una de las claves de la fuerza de esta poesía está en la inconformidad vital de la argentina, que se traduce, ya desde sus libros iniciales, en una extrema tensión verbal. Pizarnik exige tanto a la palabra que cada poema es un microcosmos en ebullición, un estallido celular, apuntando a todas las direcciones. De ahí, a veces, la frenética movilidad verbal, haciendo y deshaciendo significaciones en el palmo de un verso: «es muro es mero muro es mudo mira muere» («La verdad de esta vieja pared», *Los trabajos...*). Aquí se esboza el desatado juego verbal que son sus textos finales. El poema no es materia sólida, sino fluctuación incendiándose, donde el comienzo y el fin de la expresión coinciden un momento —el desarrollo del poema es su intensidad—. Fuerzas opuestas: la que busca un mundo y la réplica de esta búsqueda:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje (...) Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo.
(«La palabra que sana», *El infierno musical*, 1971).

Este toma y daca aumenta el voltaje de los últimos libros, hasta el punto de provocar un cortocircuito, una explosión en el espacio habitable que era el poema:

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.
(«Fragmentos para dominar el silencio», *Extracción...*)

Antes, encontramos a Pizarnik en medio de la ausencia de lo real, ahora la vemos a la intemperie del decir:

Las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo *agua* ¿beberé?
si digo *pan* ¿comeré?
(«En esta noche, en este mundo», 8 de octubre de 1971)

La escritura es un manoteo a ciegas, tratando de rescatar algo. Ni aventura ni terapia, sino desconfianza y desesperación:

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna.
(«Como una voz», *Extracción...*)

Estamos al borde del desquiciamiento. El poema no es un discurso sobre la tristeza, sino una sucesión de imágenes patéticas, incluso repugnantes. La desorientación, por ejemplo, puede estar en esta frase que intenta llegar a una explicación pero simplemente se vuelve sobre sí misma: «Si no vino es porque no vino». El poema ya no crea realidad ni la convoca ni la transparenta. Parece, más bien, aniquilarla. El lenguaje se cierra sobre sí mismo y sólo da paso a imágenes confusas, que parecen salir del hueco antiguo que hay entre la vigilia y el sueño, entre el delirio y la lucidez. Se diría que el poema empieza a volverse en contra de quien lo escribe. La palabra no encuentra la salida. Estamos casi en los escombros de la significación, incluso de la misma noción de realidad. En este caso, la repetición de frases refleja claramente una escritura de la obsesión, que merodea en torno a la impotencia y la necesidad de decir lo fundamental: eso que siempre se escapa pero que se intuye es lo que importa. La verdadera forma está en la crispación verbal que transmiten: importa más decir como sea que decirlo de modo intachable. Así, el lenguaje se sale de sus moldes habituales y empieza a subsistir. El lenguaje está aquí en carne viva.

Llegamos al despeñadero verbal y, por tanto, de la consciencia, perdida en la escritura. Estos textos están sostenidos por la inercia del nombrar, son ecos de nada. No estamos ante el lenguaje desarticulado pieza por pieza de *Altazor*, de Vicente Huidobro, sino ante el lenguaje ridiculizado que se ríe incluso de sí mismo. Estamos

[6] *En «Acerca de la condesa sangrienta», Pizarnik comenta el libro de Valentine Penrose* Erzébet Báthory, la comtesse sanglante *(Mercure de France, París, 1963), exponiendo con detalles y prosa despojada la cadena de crímenes, llevada a cabo por dicha condesa en su castillo medieval. El profundo sentido de este peculiar ensayo reside en mostrar cómo alguien, desde su locura, trató de abolir la muerte, ocupando su lugar cada vez que torturaba. En la poesía de Pizarnik, la muerte, de alguna manera, también es conjurada, al convertirse en presencia activa del poema. «Desde tiempos remotos la muerte es experimentada como la oculta que oculta. En cuanto al acto de matar, incluye fusión con la muerte, y esto, a su vez, implica identificación con la ignorada asesina que siempre se esconde» («Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El otro cielo'», incluido en A. Pizarnik,* El deseo de la palabra, opus cit.*)*.

ante desechos de significaciones y ante un desencadenante de ocurrencias que propende a un humor basado en estériles juegos de palabras, más repulsivo que atractivo. En este sentido, Pizarnik maneja refranes, trastocándolos ligeramente, haciendo lo mismo con palabras y frases hechas:

Estoy satisfehaciente, muchas Grecias
Estoy buey como Fortinbrás.
Estoy como reloj en muñeca ajena, en Jena, enaj-pajenada
en Jena y en Jaén.
(«Una musiquita muy cacoquímica», 1970)

Aunque el texto no es del todo ininteligible, sí está ya lejos de guardar una coherencia significativa. El humor que desarrolla este tipo de composiciones enmascara, en verdad, una angustia irrefrenable y una total falta de asideros. Este trizado espejo verbal hace desaparecer a todas las Alejandras que en él se reflejaban. Se diría que al suprimirse el sentido renovador de la escritura, Pizarnik empieza a no existir. «Crisis de la vida y crisis de la escritura poética son, pues, una misma y sola cosa»[7]. ¿No está aquí la verdadera muerte por la que preguntaba un verso de la argentina? El lector difícilmente consiente este lenguaje, al no saber con quién dialoga o, mejor, al comprobar que ya no hay nadie y que la tabla de salvación que era antes la poesía, ahora son pedazos de madera a la deriva. Esta escritura terminal culmina el proceso convulsivo de esta obra[8].

La condición de ser de esta poesía es fundamentalmente el riesgo. Pizarnik se está jugando la vida en cada línea. Tal vez, por esto, muchos poemas de sus últimos años no alcancen la perfección de los anteriores: esa impresión de irreprochabilidad que nos deja siempre un gran poema. Sin embargo, ningún texto de la argentina causa indiferencia. Constituyendo un mundo poético tan intransferiblemente personal, el lector no siempre puede compartir las experiencias vitales de la escritora, aunque sí las experiencias verbales, es decir, Pizarnik hace que el lector viva en el texto. En definitiva, el poema es la realidad de la que se participa: rabia, ansiedad, inconformidad. Esta poesía es un sacudimiento, no un modelo de realidad definida. De ahí que en ella no exista el tiempo, sino una convulsión de ser. Poesía donde no hay lugares comunes, sino lugares inéditos, que nacen al ritmo de la escritura y, únicamente de éste dependen. El lector, ante estos poemas, se queda en la intemperie, no en la complacencia. Es aún más desconocido de sí mismo que antes de leerlos.

Francisco José Cruz Pérez



[7] *Guillermo Sucre, «La metáfora del silencio», en* La máscara, la transparencia, *F.C.E., México, 1985.*

[8] *Sobre este tipo de textos, escribe Osías Stutman: «Son guirnaldas de sonoros calembours con capacidad de maravillar que retienen el poder de contar historias. Ésa es su eficacia. (...) Pero el querer descifrar esa palabra en su nueva forma es también una parte del juego, y el juego es el motor de esa creación. Sin embargo, el juego es maniobra de exhibición y ocultamiento porque oculta lo que muestra» (en «Seis cartas inéditas de A. Pizarnik»,* opus cit.*). Bajo mi modesto entender, los textos a los que alude Stutman no pueden desligarse de la trayectoria profunda de esta obra y por consiguiente, además de constituir, efectivamente, un juego, sobre todo, son el testimonio de una derrota. Si, en ocasiones, el juego desmitifica y airea la expresión, en otras, como creo que es este caso, refleja descreimiento, negación creativa y, más aún, imposibilidad de trascendencia verbal, trascendencia que es la atmósfera electrizante de casi toda la poesía de Alejandra Pizarnik.*

Otra mirada sobre el flamenco

El cante flamenco alcanzó su madurez como arte hace ya mucho tiempo. Este proceso se produjo en el período que se conoce entre los estudiosos como «Edad de Oro» (1870-1920) y que tal vez fuera más apropiado denominar «Edad Clásica», pues en él culminó la estructuración definitiva de las formas expresivas fundamentales del cante. Sin embargo, su consideración social como arte es aún hoy discutida y sólo concedida a regañadientes. Unas veces porque se le desprecia sin más, actitud que por fortuna es cada día más minoritaria, y otras porque se trata de hacer valer la distinción entre arte «culto» y arte «popular» (el calificativo de «popular» hace aquí las veces de eufemismo que oculta hipócritamente lo que en verdad se está diciendo: inculto), con lo que indirectamente se pretende sostener la diferencia entre arte grande y arte menor.

Sobre el cante flamenco pesan todavía muchos estigmas, se le sigue asociando al antro, a la taberna maloliente, al prostíbulo, a «los gitanos», como si de ahí no pudiese salir jamás nada bueno. Se le sigue despreciando, a veces, como música de los miserables, con lo cual se amontona injusticia sobre injusticia y se le niega al paria hasta la grandeza de su queja.

Quienes amamos el flamenco debemos soportar a veces con amarga resignación la altanería del culto ignorante, la postergación y el olvido de los poderes oficiales y la promoción comercial de músicas (¿músicas?) que más parecen ruidos sintéticos destinados a descerebrar y robotizar al incauto que les preste atención.

En definitiva, existe una desproporción evidente entre la grandeza artística, la profundidad expresiva del cante flamenco y el valor social y cultural que se le concede. La superación de esa injusticia y la dignificación del flamenco es una de las tareas principales que debemos asumir quienes nos sentimos atraídos y conmovidos por esta música doliente y enigmática.

Por ello, sólo cabe saludar con alegría y agradecimiento el que aparezcan sobre el cante trabajos serios y rigurosos como el que vamos a comentar. Se trata del libro *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural,* del que es autora la profesora cartagenera y experta en el mundo del flamenco Génesis García Gómez[1].

Se trata de una obra singular por muchos conceptos, pero destaca sobre todo por la originalidad de la perspectiva adoptada. Tal y como indica el subtítulo, es una interpretación del cante flamenco en la que se intenta mostrar la base social y cultural de la que surge y de la que se alimenta este arte universal.

El libro está dividido en dos partes, la primera titulada «El cante flamenco, entre la Ilustración y las vanguardias», y la segunda «Lo popular, lo gitano y lo minero en el cante flamenco».

En la primera parte la autora realiza un magnífico recorrido histórico a través de las distintas actitudes intelectuales hacia el cante, partiendo del rechazo radical y extremado de los ilustrados (Jovellanos, Cadalso, Larra), pasando por las ondas románticas en favor del flamenco (Estébanez Calderón y Machado Álvarez), el noventayochismo y el modernismo (Antonio y Manuel Machado) hasta llegar a la decisiva figura de Federico García Lorca, mostrando su importancia para la definitiva consideración del flamenco como una música universal y su influencia en las posteriores generaciones de intelectuales defensores de este arte.

A mi entender, es esta primera parte la que contiene el núcleo principal de la obra, sin que ello suponga demérito para la segunda parte. Iré entresacando de ella

[1] *García Gómez, Génesis:* Cante flamenco y cante minero. Una interpretación sociocultural, *coedición de Anthropos y Editora Regional de Murcia, colección de Antropología, n.º 27, Barcelona, febrero de 1993.*

aquellos aspectos que me parezcan más relevantes y dignos de mención.

De entrada, no se nos ofrece una clasificación genealógica de los cantes, tal y como es tan frecuente, sino etnosociológica, distinguiendo tres espacios diferenciados: el payo-popular, el majo-gitano y el laboral-minero. A partir de esta distinción se desarrolla una descripción muy documentada de los ámbitos sociales (majos, aguadores, pregoneros, arrieros, bandoleros) en los que el flamenco encontró su espacio natural.

Uno de los rasgos más relevantes del libro es la importancia dada en la configuración del arte flamenco, tal y como hoy lo conocemos, a la conjunción entre el profesional del cante y el intelectual que se ha interesado por él y lo ha valorado positivamente. Coincidimos plenamente con esta idea. Todo gran arte depende a la vez de quien lo practica y de quien lo siente y reflexiona sobre él, pues el arte verdadero, por ser una de las cosas que más dan que pensar, genera de suyo una necesidad crítica y reflexiva que lo completa y desarrolla. Con más razón aún en el caso del flamenco, que de no tener valedores intelectuales viviría aún sumido, para nuestra desgracia, en el más completo e injusto desprecio social.

Así, el flamenco aparece descrito como un arte nacido costumbrista y localista que ha llegado a hablar un lenguaje universal, una música que va de lo popular a lo intelectual y a lo profesional y, de aquí, pasa a ser imitada por el pueblo, realizando un viaje de ida y vuelta de lo popular a lo culto y de lo culto a lo popular; una música, en fin, a la vez culta y del pueblo, a un tiempo mestiza y universal.

A partir de la importancia dada a la recepción intelectual del flamenco se realiza un pormenorizado recorrido por la misma, en el que se pone de manifiesto que sólo desde la concepción romántica de la cultura (reivindicación de lo popular, aprecio por la diferencia, cultivo del sentimiento, gusto por lo trágico) fue posible la positiva valoración cultural de este arte y el aprecio de sus peculiaridades. Los ilustrados, por el contrario, desde una concepción mucho más restringida y miope, vieron solamente en el flamenco un símbolo del atraso, del analfabetismo, del oscurantismo de un país que daba la espalda a las luces de la razón y del progreso.

Puede decirse, por tanto, que el ilustrado vio el flamenco desde una perspectiva exclusivamente social y política, como música de clases ociosas, marginales, atrasadas y reaccionarias, y que ello le mantuvo ciego para sus valores artísticos; mientras que el romántico fue más sensible a tales valores por haberse desprendido de aquellos prejuicios y por acercarse al cante con mayor inocencia. El cante flamenco encontró en el romanticismo de origen alemán y francés el mundo intelectual y espiritual que pondría de manifiesto sus valores como música esencialmente expresiva y pasional, desgarrada y trágica.

En el recorrido histórico que se realiza en esta primera parte del libro a través de la consideración intelectual del flamenco merece especial atención el capítulo VII dedicado a Federico García Lorca. Es imposible no coincidir con la autora en todo cuanto ahí se dice. En efecto, García Lorca convirtió el flamenco, gracias a su genio, en mito universal, pues lo entendió como alma de Andalucía e hizo de esta su tierra un espacio mítico imperecedero. No nos resistimos a citar las bellas palabras con las que Génesis describe tan prodigiosa metamorfosis:

> Andalucía es, en gran parte, una realidad creada por sus artistas. Y, de todos ellos, ha sido García Lorca el que ha universalizado a Andalucía y la ha colocado en el retablo de las mitologías mediterráneas. No sólo por lo que le dio, sino, mucho más, por lo que le quitó. Le quitó localismo colorista y pintoresco y le dio universalidad mítica; le quitó la pandereta para convertirla en luna de fecundación y de vida; le quitó vino tabernario para convertirlo en sangre ritual y mistérica; cambió la ojerosa juerga de burdel en muslos de amapola ansiosos de libertad; le quitó jipíos para traspasar el espacio con gritos de animal degollado; le quitó carniceros para convertirlos en sacerdotes milenarios de víctimas sacralizadas; sacó a sus mujeres y a sus seres marginales al retablo trágico del ensueño músico, la pena negra y la grandeza de la desesperación.

Valga, de paso, esta cita como muestra del buen estilo literario con el que está escrito el libro.

La influencia de García Lorca en la consideración intelectual del cante flamenco ha sido, en verdad, inmensa. No sólo por su labor dignificadora a través del célebre concurso de 1922 en Granada o por la creación de su peculiar mundo poético, sino por ser, además, el autor de un texto fundacional y aún no superado: «Teoría y juego del duende». Desde la aparición de ese breve texto no se ha dicho nada más profundo y certero sobre la estética del cante jondo. Podemos, pues, afirmar que desde el punto de vista intelectual cabe hablar en el cante flamenco de un antes y un después del gran poeta granadi-

no. El camino abierto por él al reivindicar el carácter universal y eterno de este arte no ha dejado de alargarse y ensancharse desde entonces y su decisiva influencia ha llegado hasta la más reciente generación de poetas e intelectuales que han luchado por reivindicar la grandeza de esta música con alma (Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Félix Grande, Moreno Galván...).

El capítulo VIII («Antipayistas y antigitanistas, frente a frente») se ocupa de una vieja polémica que acompaña al flamenco casi desde su nacimiento. En esa polémica entre payos y gitanos, atribuyéndose ambos la paternidad del cante flamenco, hay en la mayoría de las ocasiones, desgraciadamene, más ardor que conocimiento y más racismo que generosidad y ecuanimidad. Génesis García intenta mediar en la polémica y lo hace con buen tino. Por un lado, poniendo de manifiesto que el cante flamenco es creación colectiva y no exclusiva, es música mestiza atravesada, a la vez, por muy distintas sensibilidades. Por otro lado, señalando la tendencia hacia la síntesis estilística entre payos y gitanos que se refleja en los más importantes *cantaores* de los últimos tiempos (Antonio Mairena, Fosforito, José Menese, Enrique Morente, Carmen Linares, Camarón de la Isla).

El último capítulo de esta primera parte está dedicado a poner de manifiesto los distintos aspectos del profesionalismo en el flamenco, positivos unos, negativos otros. Sobre la paradoja del profesionalismo, que por una parte contribuye a desarrollar y promocionar el cante y, por otra, lo somete a las leyes del mercado y al gusto de un público no siempre entendido, me permitiré aportar una opinión personal.

El arte auténtico, y el flamenco lo es, no tiene, no puede tener precio; es ajeno a cualquier consideración que sobre él pueda hacerse en cuanto mercancía. En tal sentido, el arte, en este caso el flamenco, puede ser un modo de vivir, pero no un medio de vida. Ahora bien, esa misma concepción del arte exige al artista plena dedicación para alcanzar un gran nivel creativo y el artista, por desgracia, no puede vivir del aire. Es este destino, el de no poder vivir del aire, lo que obliga al artista a poner precio a su obra, pero, si es un verdadero creador, siempre querrá estar al margen de esa obligación y nunca la aceptará como único fin de su actividad. Profesar un arte significa vivir de él, pero, antes que eso, tiene también el significado, casi religioso, de dedicar y entregar la vida a esa actividad creadora. Sirva una anécdota de ejemplo. A Pepe el de la Matrona le preguntaron en cierta ocasión lo que para él significaba el flamenco; su respuesta hace innecesario cualquier comentario: «una segunda religión».

En suma, la profesionalización convierte el cante en *espectáculo* y ayuda a mantenerlo y renovarlo, pero esto nunca debe hacernos olvidar que, antes que eso, el flamenco es *fiesta* en el sentido más originario de este término, es decir, rito comunitario, tiempo de lo sagrado, mítico retorno al origen, ceremonia trágica de hermandad. En cuanto espectáculo el flamenco está obligado a una continua renovación; en cuanto fiesta le son propios los votos de pureza y fidelidad a su misma tradición.

Pasando a la segunda parte del libro, en ella puede hallarse un análisis riguroso de la relación entre la lírica tradicional y la lírica flamenca y una muy precisa caracterización etnosociológica y temática de la triple tradición flamenca establecida al principio: payo-popular, majo-gitana y laboral-minera.

A partir de esta clara diferenciación entre un ámbito popular y socializado, otro gitano y marginal y un tercero laboral y minero, toda la segunda parte está dedicada a un recorrido minucioso por la historia social y por la experiencia humana de las que surge el cante minero, historia y experiencia de las que son un fiel reflejo las letras que en él se cantan, pues más que letras son crónicas y documento del mundo minero, ese mundo que tuvo su enclave principal en las sierras de La Unión y Cartagena.

El cante minero es definido como «vocero de lo cotidiano» y en su interior se establece una inteligente diferenciación entre «cantes abiertos de los ancestros» (mineras, tarantos y tarantas) y «cantes cerrados de los maestros» (cartageneras). Baste decir, para no resultar prolijo, que el mencionado recorrido es único en su género y que es aconsejable su lectura para cualquiera que desee profundizar en el conocimiento de las raíces históricas y sociales del noble y profundo cante de las minas.

En resumen, son muchas las cuestiones que suscita la lectura de esta obra brillante y rigurosa (alguna de ellas polémica como lo es su afirmación de que el flamenco no pudo ser anterior al tardío romanticismo español), pero sus mejores cualidades son una rara capacidad para combinar erudición, claridad y elegancia en

el estilo y, sobre todo, una perspectiva original que le permite ofrecernos otra mirada sobre el flamenco, una mirada culta, lúcida y equilibrada, exenta de partidismos o localismos, llena de respeto hacia un arte necesitado de muchos más libros de esta categoría.

José Martínez Hernández

Una antología del teatro mexicano contemporáneo

Para Ludwik Margules, que de estas cosas sabe mucho más que yo.

I

No son muy frecuentes las empresas culturales basadas en la idea de que el más firme lazo de unión entre los países iberoamericanos es el formado por las dos lenguas comunitarias: el español y el portugués. Pueden contarse con los dedos las ocasiones en que unimos nuestros esfuerzos para realizar intercambios artísticos y confrontar ideas y experiencias. Como la sequía durante la dictadura, nuestro aislamiento es pertinaz y por esta razón provocan nuestro entusiasmo las publicaciones, las coproducciones artísticas y las reuniones sobre distintos temas culturales que tiene como signo el afirmar la urgencia de mantener un diálogo constante entre los pueblos de la comunidad iberoamericana.

Revista de Occidente, *Sur* y *Cuadernos Hispanoamericanos* han sido las publicaciones capaces de cumplir el papel de puente entre los movimientos culturales de los países de lengua española. No olvidemos que sorteando con dificultad los embates de la censura y luchando contra un hispanismo cerril de camisa azul, «charangas y panderetas», *Cuadernos Hispanoamericanos* realizó brillantes estudios de las literaturas y movimientos artísticos de nuestros países, y dedicó números monográficos a grandes escritores españoles y americanos que tenían una posición ideológica radicalmente opuesta a la sostenida por la dictadura. Todo esto se logró gracias a la buena fe, la habilidad y la equilibrada actitud literaria de Luis Rosales, José Antonio Maravall y sus colaboradores. Conviene recordar esto ahora que la prensa española rinde homenajes, muy merecidos por cierto, a otras revistas literarias americanas, haciendo hincapié en sus esfuerzos por entablar un diálogo entre la península y los países americanos. En esos homenajes se mencionan los nombres de la *Revista de Occidente* y de *Sur*, pero se ignora por completo la difícil y, a veces, heroica (mido con cuidado esta peligrosa palabra y opto por dejarla, pues es la más exacta para describir los terribles esfuerzos por nadar en contra de la corriente sin salirse o ser arrastrado por ella) tarea de enlace realizada por *Cuadernos Hispanoamericanos*. Es natural que así sea. La inmediatez del llamado periodismo cultural no permite a quienes lo practican ver todos los matices de un problema y evitar las actitudes maniqueas que son las más fáciles y, desgraciadamente, las de mayor aceptación popular. En fin... este deliberado o fortuito olvido no tiene demasiada importancia. Tarde o temprano la historia va poniendo las cosas en su lugar.

La publicación de las antologías de teatro iberoamericano contemporáneo, producto del acuerdo suscrito entre el Centro de Documentación Teatral, el Ministerio

de Cultura de España, la Sociedad Estatal Quinto Centenario, el Fondo de Cultura Económica y algunas sociedades de escritores de nuestros países, y que fue dirigida por el crítico Moisés Pérez Coterillo, es una empresa de verdadero carácter comunitario y viene a llenar varias lagunas de desinformación y, en algunos casos, hasta de incomunicación. El único esfuerzo realizado anteriormente fue el de la Editorial Aguilar que, en la década de los sesentas, publicó algunas antologías de teatro de países hispanoamericanos. Lo demás fue una casi total ignorancia de lo que sucedía en nuestros medios teatrales. Tal vez no sólo ignorancia sino ese menosprecio que es el contrahecho producto de las inseguridades.

El primer acierto de los editores de la *Antología de Teatro Mexicano Contemporáneo* es haber encargado los trabajos de coordinación a Fernando de Ita, inteligente y equilibrado crítico teatral que, gracias al ejercicio constante y objetivo de la crónica periodística, está en condiciones de establecer una visión de conjunto y de ordenar los rasgos principales de nuestro movimiento teatral contemporáneo. Fernando de Ita reunió una serie de estudios sobre los autores antologados, escritos por valiosos comentaristas como Edgar Ceballos, José Antonio Alcaraz, Luis de Tavira, Emilio Carballido, Malkah Rabell, Ludwik Margules y Esther Seligson, y llevó a cabo una selección de obras que, en términos generales, me parece acertada. Las desigualdades que muestra son las propias del teatro mexicano y, leyendo el prólogo, encontré que la mayor parte de las ausencias fueron satisfactoriamente justificadas por el coordinador. Lamento tan sólo que no se haya incluido alguna obra de Ignacio Arriola, dramaturgo que por haber pasado toda su vida en provincia, se mantuvo alejado de los escenarios de la capital, pecado imperdonable en un país tan centralista como México.

II

Para entender mejor el teatro mexicano contemporáneo conviene tener una idea, aunque sea somera, de sus antecedentes históricos.

Los mayas movían sus vidas por las selvas del sur de México y de la América Central, así como por la inmensa planicie de la península yucateca. Constructores de grandes ciudades, de templos incrustados en la verdinegra vegetación selvática, de pirámides enhiestas en los llanos de roca calcárea, sus ritos eran complicados y vistosos. Tal vez su vestuario sea el más vivo y el más cargado de simbolismo de los vestuarios mesoamericanos; penachos de plumas de quetzal, cascos de madera labrada, túnicas multicolores y joyas de compleja artesanía, son algunos de los elementos más importantes de su actividad ceremonial. Por las crónicas sabemos que en su cultura, los «balzames» (farsantes o mimos chocarreros) cumplían un papel esencial en todas las fiestas y ceremonias. Estos «cómicos de la legua» adoraban a Kukul-Kan, la serpiente emplumada, el dios terrestre y celestial, el Quetzalcóatl del altiplano de México que los toltecas llevaron a las tierras del sureste. «Balzam-Balzam» es el nombre que los mayas daban al teatro, englobando en esta noción los conjuros ceremoniales, los ritos iniciáticos, las tragedias basadas en acontecimientos históricos míticos, y el juego de los balzames que divertían al pueblo con burlas y críticas de las costumbres de la época.

Después de la quema de códices y de documentos mayas realizada por fray Diego de Landa en la terrible pira de Maní, la investigación sobre su teatro quedó huérfana de fuentes originales: sin embargo, gracias a la tradición oral, conservamos los restos de la gran obra teatral de esa cultural: el *Rabinal Achí (el Barón de Rabinal)* o *Baile del Tun*. Esta obra fue transcrita en 1850 después de un arduo trabajo de reconstrucción basado en la tradición oral de los quichés. En el *Baile del Tun* hay fábula, caracteres, diálogos largos y difíciles que contienen frecuentes repeticiones, canto, danza y espectáculo ritual. Ionesco alguna vez comentó que esta obra tiene un extraño parentesco con *El reconocimiento de Sakuntala*, la epopeya teatral de la India.

Fray Toribio de Benavente habla en sus crónicas de una especie de representación teatral que contempló en las escalinatas de la pirámide de Cholula. Tal vez era alguna obra perteneciente a un ciclo dramático que la tradición ha intitulado *Cantos de la ida de Quetzalcóatl*. Un cantor narrador, el coro que repite estribillos, algunos príncipes y sacerdotes y un pequeño conjunto de mimos-farsantes son los personajes de un acto dramático que termina con esta lamentación: «Sólo queda en pie la casa de las turquesas, la casa de la serpiente que tú dejaste erguida allá en Tula: vamos a gritar». Este tono se

inscribe dentro de la atmósfera poética de los artistas del grupo «Flor y canto». Recordemos a Netzahualcóyotl, el rey poeta de Texcoco: «Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar. No es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra».

Consumada la conquista, los misioneros, conscientes del amor a la farsa y al rito que palpitaba en la cultura indígena, decidieron que el género más adecuado a su proyecto ideológico era el del auto sacramental. Para escenificarlo construyeron capillas abiertas en los atrios de las iglesias y organizaron compañías teatrales formadas por indígenas y dirigidas por frailes catequistas. Tenemos algunas referencias vagas sobre una representación de *El fin del mundo* en lengua náhuatl, celebrada en la ciudad de México; Motolinia nos habla de una graciosa puesta en escena, también en náhuatl, efectuada por los indios tlaxcaltecas en 1538 y titulada: *La caída de Adán y Eva;* y se sabe que, en 1539, se representó en Tlaxcala el auto de *La conquista de Jerusalem,* en el cual participaron más de cinco mil indígenas que mimaron, cantaron y declamaron la historia de las batallas entre moros y cristianos. Estos espectáculos multitudinarios terminaban con el bautizo de los indígenas conversos, y con aparatosas manifestaciones litúrgicas que los deslumbraban, pues eran proclives al boato sacerdotal.

Durante los siglos del virreinato, la actividad teatral en la Nueva España fue muy intensa, y muy pronto hubo corrales de comedias en México, Puebla, Veracruz, Querétaro y otras ciudades. Se conservan las obras religiosas de González de Eslava y algunos de sus entremeses costumbristas; varias comedias pastoriles alegóricas de Juan Pérez Ramírez, quien fuera amigo de Juan de la Cueva, el dramaturgo español que vivió en México durante tres años; y las obras de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, figuras fundamentales de la literatura en lengua española de nuestra América.

En los primeros años de la Independencia, el teatro mexicano produce dos figuras de gran importancia: Manuel Eduardo de Gorostiza, seguidor de Moratín, costumbrista y partidario de los cambios sociales, y José Joaquín Fernández de Lizardi, autor de la novela picaresca *El periquillo sarniento* y de un buen número de pasos, entremeses, autos, pastorales y comedias.

Puede decirse que nuestro romanticismo, a pesar de todo, mantuvo sus ligas con España gracias, en buena medida, a la presencia de Antonio García Gutiérrez y José Zorrilla, quienes pasaron largas temporadas en México. Nuestros románticos, Rodríguez Galván, Fernando Calderón, González Bocanegra... siguiendo el ejemplo de sus maestros alemanes, franceses y españoles, regresaron a los temas medievales y, en algunos casos, a las anécdotas del virreinato. En esa época se fundó en México la Escuela de Arte Dramático (1831), la cual alimentaba a los catorce teatros de la ciudad capital y a las numerosas salas construidas a la italiana de las principales ciudades de la provincia.

El movimiento que Magaña Esquivel llama el «Segundo romanticismo» se apartó de los temas medievales para acercarse a un costumbrismo moralizante. Peón Contreras, Manuel Acuña, Rosas Moreno, Juan A. Mateos y Rafael Delgado son algunos de los representantes de este tardío romanticismo de fuerte acento nacionalista. En esa época se consolida el pensamiento liberal y los autores colaboran difundiendo las ideas democráticas a través de sus melodramas populistas.

Durante los largos años de la dictadura de Porfirio Díaz, el teatro y toda la vida artística del país seguían los modelos franceses, mientras que la escuela de actuación dependía, en buena medida, de las técnicas enseñadas por los actores peninsulares María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. El repertorio de las numerosas salas era francés y español y, muy de tarde en tarde, se presentaban obras, operetas o zarzuelas escritas por autores mexicanos.

Puede decirse que algunas obras de teatro de Federico Gamboa, Manuel José Othón y Marcelino Dávalos fueron precursoras del movimiento revolucionario de 1910. En ellas, siguiendo el modelo naturalista, se hacían patentes las graves contradicciones socioeconómicas que sufría el país y se lamentaba la ausencia de una verdadera vida democrática. La vida teatral, durante los trágicos años de revolución y de caos social, quedó prácticamente suspendida o limitada a las «tandas» de teatro musical.

En la década de los veinte, el país vive con intensidad el «boom nacionalista» característico de los períodos postrevolucionarios. El ministro de Educación del gobierno obregonista, José Vasconcelos, echó a andar un gigantesco proyecto de educación popular y de difusión de la cultura y las artes. El teatro ocupó un lugar discreto en los planes de Vasconcelos, más interesado en la pin-

tura mural, la música sinfónica y las ediciones populares de los clásicos grecolatinos y de varios autores modernos. En 1923 algunos autores formaron el llamado «Grupo de los 7»; entre ellos estaban Francisco Monterde, Noriega Hope, José Joaquín Gamboa, Ricardo Parada y Díaz Barroso, y se dedicaron a escribir y presentar obras de urgente tono nacionalista. Monterde realizó una inteligente versión del *Rabinal Achí*, y algunos de sus compañeros intentaron una tímida apertura al teatro europeo, especialmente a la obra de Pirandello. En 1928, Antonieta Rivas Mercado fundó el «Teatro Ulises»; ésta es una fecha clave para el teatro mexicano, pues la activísima promotora cultural y sus amigos, los poetas del llamado «Grupo de los contemporáneos», integrado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y algunos otros, ayudados por los principales pintores y músicos de la época, decidieron combatir el nacionalismo a ultranza y difundir las obras de sus contemporáneos europeos y norteamericanos. Villaurrutia y Novo fueron los principales autores teatrales de ese movimiento, los iniciadores de la nueva Escuela de Arte Dramático y de una visión moderna del fenómeno escénico. Alfonso Reyes se unió a los esfuerzos del grupo aportando dos obras: *Ifigenia cruel* y un ingenioso divertimento: *Landrú.*

En 1934 se inauguró nuestro teatro máximo, el Palacio de Bellas Artes, con la obra de Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, dirigida por el actor Gómez de la Vega. Esta pomposa inauguración no produjo un auge de la vida teatral, sino todo lo contrario, pues una gran pare de los treinta, los cuarenta y los primeros años de los cincuenta forman una época de casi total sequía en materia de producción dramática nacional. Sin embargo, es en estos momentos cuando aparece quien, en mi opinión, es el más importante de nuestros autores dramáticos: Rodolfo Usigli. Escribió numerosas obras bajo los signos de Molière, Ibsen, Strindberg y Bernard Shaw, y fue el primero en reflexionar sobre los principales problemas del México post-revolucionario. Su obra *El gesticulador* penetra en las entrañas de la clase política mexicana. El autor explica en el prólogo su posición frente a la impostura, la corrupción, la mendacidad y la demagogia de algunos miembros de la clase política. La intención de Usigli era desmitificadora y, con sinceridad y pericia formal, se enfrentó a lo que la mala retórica de los numerosos caciques y politicastros llamaba «conquistas de la revolución».

La creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946, el Festival Panamericano de Teatro, y la fundación de la Escuela de Teatro del I.N.B.A., del Teatro Universitario y del Centro Universitario de Teatro son los hitos de nuestro teatro actual. Algunos directores como Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Julio Castillo, Ludwik Margules y Luis de Tavira han renovado las formas escénicas y creado estilos originales, y en la provincia se han profesionalizado muchos de los grupos universitarios. Se puede decir que, a pesar de los lamentos de los apocalípticos en torno a la muerte del teatro, nuestra vida escénica goza de buena salud y las salas, especialmente las universitarias, día con día reciben a un público más enterado y exigente.

Una antología es siempre un compromiso y una aventura que deben asumirse con honestidad, conocimiento profundo del tema y verdadera audacia. El antologador corre el riesgo de disgustar a tirios y troyanos y, por lo tanto, debe ser fuerte y estar seguro de que su tarea de selección ha sido hecha con las mejores armas de su leal saber y entender. La *Antología* coordinada por Fernando de Ita nos entrega los momentos más significativos de nuestra actividad teatral. En el prólogo nos explica ampliamente el criterio seguido para el trabajo de selección. Este prólogo y los estudios que anteceden a cada una de las obras constituyen una aportación fundamental para el estudio de la creación dramática contemporánea de México.

No tengo la intención de extenderme en el análisis de todas las obras antologadas. Además debo reconocer que algunas no coinciden con mi idea del teatro. Me limitaré a hablar de lo que ha despertado mi entusiasmo, de lo que me parece realmente importante para el progreso del teatro en México y de lo que, en mi opinión, ha logrado convertirse en verdadera creación artística.

Felipe Ángeles, de Elena Garro, es una obra maestra de teatro histórico. La autora ama a su personaje y cree en su pensamiento político. Se trata de una obra escrita bajo los efectos de un deslumbramiento. Su carácter épico no le resta objetividad, aunque Elena Garro a veces abuse de las tintas oscuras para pintar los rasgos de los personajes antagónicos. Es notable la facilidad que tie-

ne para la composición de situaciones dramáticas. Su apego a las realidades de nuestro país y su actitud crítica confieren universalidad a esta obra que, por otra parte, muestra los mejores aspectos de la tendencia moralizadora. Su Felipe Ángeles es un héroe y un mártir que asume con valentía su destino trágico. Poco antes de morir reafirma su esperanza: «Un día todo entrará en un orden armonioso distinto al orden de la violencia. No lo veré yo...».

Sergio Magaña fue un gran conocedor del espacio escénico y un escritor de múltiples facetas, pues supo acercarse al realismo, al teatro poético y al histórico con la misma pasión e idéntica sinceridad. *Los signos del zodíaco*, su obra naturalista, marcó uno de los momentos principales del teatro mexicano. Magaña amaba a Dostoievski, Gorki y Chéjov, pero había asimilado completamente sus influencias para poder retratar a nuestros «humillados y ofendidos». Sus incursiones en el teatro histórico se dieron siempre bajo el signo del entusiasmo por los personajes, la recreación poética de la realidad y el descubrimiento de sus componentes mágicos. *Moctezuma II* es la primera obra de su trilogía sobre la caída del imperio azteca y la conquista española. En ella nos entrega la imagen de un emperador enfrentado a su destino y viendo con angustia la desaparición de su mundo. En esta obra, Moctezuma es un hombre de religiosidad profunda, un pensador político lleno de lucidez para teorizar, pero débil e indeciso para actuar. La tragedia griega y las enseñanzas de Brecht ayudan al autor en su empeño, pero el rasgo esencial de esta obra es la poetización del pensamiento del «Tlatoani». Esto es lo que le asegura su carácter perdurable.

Emilio Carballido es maestro de varias generaciones de autores teatrales y escritor de numerosas obras que muestran los rasgos de un estilo original e inconfundible. Desde que Salvador Novo dirigió, en el Palacio de Bellas Artes, en 1950, la primera obra de Carballido *Rosalba y los llaveros*, un nuevo aire circuló por nuestras salas teatrales; un aire libérrimo que venía de las tradiciones del teatro español y que, paralelamente, reflejaba con maestría dialéctica las realidades de la sociedad mexicana. El autor conoce, respeta y sabe utilizar el lenguaje de nuestro pueblo y, por otra parte, maneja eficazmente los géneros dramáticos y los distintos estilos. Esto le ha permitido completar el corpus de una obra que constituye una transfigurada visión de los aspectos más descarnadamente humanos de la realidad mexicana.

Forma parte de la antología la mejor obra del más auténtico de nuestros humoristas: Jorge Ibargüengoitia. *El atentado* es un importante esfuerzo por hacer un teatro histórico en el cual las interpretaciones de las realidades sociopolíticas se vuelven más vigorosas y contundentes al pasar por el tamiz de la antisolemnidad y el sentido del humor.

Los frutos caídos de Luisa Josefina Hernández nos habla de las angustias, dolores y lágrimas impuestas por la cultura y la sociedad a las mujeres de todos los tiempos, desde una perspectiva poética. La maestra Hernández no sólo es una autora importante sino la formadora de varias generaciones de teatristas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional.

Figura también en la antología un autor que ha dedicado su vida a la enseñanza del teatro y a la organización de los grupos universitarios que han sido fundamentales en la formación de un teatro nacional. Me refiero a Héctor Azar, dramaturgo de gran riqueza imaginativa, buen constructor de diálogos y creador de atmósferas escénicas donde la realidad y la fantasía se combinan y confunden.

Hugo Argüelles ha ido formando pacientemente un ciclo dramático lleno de personajes y situaciones emparentados con el esperpento valleinclanesco, y pertenecientes a nuestra abundante y florida imaginería barroca.

Vicente Leñero lleva el naturalismo hasta sus consecuencias más extremas y con su olfato de buen periodista fija algunos momentos cruciales de nuestra historia moderna y contemporánea.

Por su parte, Juan Tovar levanta hermosas y bien meditadas construcciones dramáticas en torno a las realidades históricas del país. Este autor posee una caudalosa erudición teatral que le ha permitido realizar magníficas adaptaciones de textos pertenecientes a otros géneros literarios, y un conocimiento ágil y brillante de nuestra historia que lo capacita para realizar el delicado balance entre las mitificaciones y las desmitificaciones.

El mundo teatral de Óscar Liera va de una tierra inventada a los llanos desérticos del norte de México. Su amplia experiencia en todos los momentos de la puesta en escena le sirve para dibujar con precisión los rasgos

de sus personajes, plantear con habilidad las situaciones y evitar los excesos retóricos del diálogo.

Carlos Olmos entra con paso firme en los terrenos del melodrama y, oscilando en el filo de la navaja, supera las limitaciones del género gracias a su naturalismo de pura cepa y a sus habilidosos diálogos.

Hay material suficiente para organizar una segunda antología y en el país, un grupo de jóvenes autores se encuentra en plena búsqueda de nuevas formas de aproximación al fenómeno escénico: David Olguín, Estela Leñero, Antonio Serrano y Sabina Berman, entre otros.

Estoy seguro de que Fernando de Ita tiene ya en sus archivos estos nuevos materiales y sigue manteniendo una estrecha e inteligente vigilancia sobre todo lo que pasa en nuestros escenarios.

No quiero terminar estas reflexiones sin recordar los que a mi entender han sido los tres momentos germinales del teatro mexicano moderno: el «Teatro Ulises», el grupo de «Poesía en voz alta» y el teatro universitario; de ellos han nacido la actual dramaturgia, la mayor parte de los directores de escena y un conjunto de actrices y actores que han sabido mantener encendidas las candilejas contra viento y marea.

Hugo Gutiérrez Vega



Condensaciones de tiempo*

La distinción clásica entre artes del espacio y temporales y sus ilustraciones respectivas y tópicas: pintura por un lado, música y poesía por otro, sin dejar de ser consistente, ofrece en lo que a la pintura y a su compañera o sucesora, aunque de ningún modo canceladora, la fotografía, dimensiones temporales tan explícitas y evidentes, que limitan no poco aquella primera adscripción.

Esa raigambre temporal, en el concreto caso de la fotografía, pareciera ir deslizándose más y más a configuraciones de puro arte del transcurso, conforme abandonan rigidez estatuaria y quietud los bultos sepia que aparecen en daguerrotipos y primeras placas y los fotógrafos se van arriesgando en la captación de personajes en actitudes motoras o dinámicas, o bien dejan de considerar defectuosas y, por lo tanto descartables, ciertas formas que hasta entonces pudieran tacharse de «movidas» aunque este paso, no estoy seguro, no soy un experto en nada y menos en fotos, pareciera ser bastante tardío en este arte de la luz.

Si se me permite un inciso, se me antoja significativo al respecto lo que cuenta el gran fotógrafo Brassaï, en su excelente *Conversaciones con Picasso*[1]. A principio de los años cuarenta, en el estudio del maestro malagueño, Brassaï trata de conseguir una foto con disparo retarda-

* *Publio López Mondéjar:* Las fuentes de la memoria (2), *Ministerio de Cultura y Lundwerg, Barcelona, 1992, 246 págs.*

[1] *Brassaï:* Conversaciones con Picasso, *Aguilar, Madrid, 1966, pág. 161 y ss.*

do de un grupo de amigos del artista y de su perro, con tan mala fortuna que al colocarse rápidamente en el grupo, vuelca la cubeta de agua del animal. Pues bien, en la foto salieron movidas tan sólo las imágenes de Picasso y el perro, celebrando mucho el primero la velocidad de reacción al estímulo de amo y can, que deja, de momento, quietos, sonrientes y ajenos al resto de los que posan. He aquí un posible ejemplo de la virtualidad reveladora de una fotografía imperfecta o «movida».

Volviendo ahora al meollo de nuestro asunto, lo cierto y verdad es que todo propendía en las fotos a abandonar el estatismo a que parecían condenadas, para ingresar, como lo terminarían haciendo, en otro paradigma u orden formal y tecnológico, en que perderían hasta el nombre para adoptar, tras algunos tanteos en etimologías, rarezas y patronímicos varios: el del cinematógrafo, más tarde, apeado tratamiento de respeto y eliminados bigote, barba o patillas y almidonados cuellos altos, simplemente cine o a lo más cinema. Su evolución es conocida, como se conoce la vertiginosa maduración de su estética y lenguaje. En los años veinte, aún sin voz, es ya un mozancón que puede presentar ejecutorias de la más alta nobleza que irían de *El nacimiento de una nación* al *Acorazado Potemkin* pasando por la absoluta genialidad del cine americano a base de *gags*, bañistas y delirantes persecuciones. Y ello hasta el extremo de que un gran poeta pueda enorgullecerse de ser su coetáneo:

Yo nací, respetadme, con el cine[2].

escribe por aquellas fechas Alberti con más orgullo ingenuo que petulancia.

Diacrónicamente, proponto ahora, de forma somera, un recorrido por los juegos sustitutorios de las artes visuales (espaciales o temporales) basado en la distinta función que en ellas corresponde a la categoría de *nitidez*. Ya se ha señalado que, hacia la mitad del pasado siglo, la tendencia impresionista en favor de una pincelada muy suelta y diluida, no se explica sin el correlativo invento y avance de la técnica fotográfica. Y ello porque, sin desarrollarse aún todo su potencial de alta definición, como dice Bazin «la objetividad de la fotografía le otorga una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica»[3]. El escalón que va de la fotografía al cine se acompaña por un incremento acelerado del factor no figurativo en el arte pictórico. La distancia máxima entre el hijo de la fotografía, es decir el cine y la plástica, y el respectivo cénit de sus obras maestras, acaso se produzca en el transcurso de los años cuarenta y de los primeros cincuenta, con la madurez de una pléyade de autores que filman por lo general en blanco y negro (Ford, Hawks, Hitchcock, Welles, Rosellini, Lang, Huston, Bresson, Renoir, etc.) y paralelamente de pintores como Pollock, Kline, Tobey o Hartung. La decadencia de ambas tendencias funciona en estrecha relación con el despegar televisivo, donde la definición nítida del cine se ha perdido así como sus otros rituales: asistencia a salas, silencio, concentración, oscuridad, proyección desde atrás, etc. Correlativamente y de modo gradual, va ganando terreno la figuración en la pintura hasta llegar a la actual y excelente salud del realismo. Incluso en el *comic* es visible la vuelta o auge de la llamada «línea clara»: Capp, Hergé, McCay, Moebius, etc. En este vaivén de la imagen, sus guadianas y ciclos, también acaba por entronizarse la consideración distinta y más atenta de la abuelita fotografía, como un arte mayor o cuasi-mayor, perdiendo su antiguo y dilatado complejo de inferioridad frente a la aristocrática pintura o el cine arrasador.

No hay más que examinar la ya abundante bibliografía de obras tan pulcramente editadas, como ordenadas con esmero, en cuanto a selección de material, por Publio López Mondéjar, a mi juicio, nuestro mayor estudioso actual del arte fotográfico español. Labor, la de Mondéjar que se ve enriquecida por la excelsitud de los textos críticos e introductorios que acompañan, en extensión creciente pero nunca prescindible, a sus últimos trabajos, como es el caso de este volumen II de *Las fuentes de la memoria (Fotografía y sociedad en España, 1900-1939)*.

Deseo concluir con unas líneas más de Bazin en ese texto capital de 1945 «Ontología de la imagen fotográfica» que curiosamente inauguró toda una nueva manera de plantear la crítica moderna de cine. Escribe Bazin refiriéndose al encanto (hoy artisticidad de pleno derecho, si recordamos lo que afirmé más arriba y la propia fecha del texto) de las fotografías contenidas en álbu-

[2] *Alberti, Rafael:* Obras completas, *Losada, Buenos Aires, 1961.*
[3] *Bazin, André:* ¿Qué es el cine?, *Rialp, Madrid, 1990, pág. 28.*

mes familiares: «Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción»[4]. Frase válida aún si casi todo el material que ilustra este libro se aleja mucho de esa ilegibilidad icónica.

En todo caso y como complemento idóneo a la observación del teórico francés, para no ir más lejos resalta aquí una foto de portada impar. Es ésa donde aparecen, en 1913, entre gestos asustados y tímidos, graciosos siempre, los cuerpos y rostros de doce niños vascos del pueblo de Undarraga, de los cuales sin duda no deben sobrevivir hoy más que uno, dos con mucha suerte y eso contando con la longevidad y fortaleza de la raza. He experimentado ante tal imagen esa sensación de «tiempo condensado», de «primores de lo vulgar» que tanto se celebró en las páginas más sensitivas y tenues de nuestro Azorín. Lo cual me afirma en la hipótesis antedicha: que el de fotógrafo, a través de una serie de avatares y siempre en relación diacrónica con otras artes y sus desarrollos, se ha convertido en un arte mayor. Siempre, eso sí, que haya un hombre o mujer que, más allá del oficio, sepa elegir y descartar material, papel que en este arte representaría una tarea tan central como el del director durante el proceso de montaje de la película.

Antonio Martínez Sarrión

[4] Ibíd., *pág. 29.*

La poesía humanizada de Pablo del Aguila

En suma, no poseo, para expresar mi vida, sino mi muerte.
(César Vallejo)

La obra de Pablo del Águila, publicada bajo el título *Poesía Reunida*[1], constituye el testimonio de un poeta que fue al extremo de una experiencia angustiosamente existencial. Sus poemas, escritos cuando su autor tenía entre los dieciocho y veintidós años, reflejan una gran lucidez y una madurez inusual:

Veinte años de piedra y de camino.
De camino de piedra y de destino.
De una vejez sin fondo que recorre
tornando a comenzar desde el principio (106).

La gran sensibilidad de este escritor hace difícil separar el estado ontológico, o personalidad del autor real, del sujeto lírico, ya que éste crea un mundo imaginario cuya situación comunicativa se realiza al margen de todo contexto externo.

Soledad/otredad

El desgarrado sufrimiento y el humanismo que surgen de la lectura de *Poesía Reunida* tienen una raíz concreta: el descubrimiento del absurdo del mundo, absur-

[1] *Pablo del Águila,* Poesía Reunida (1964-1968), *Granada: Silene, 1989.*

do que el hablante lírico interioriza. Esta subjetivación inicial dará paso, como vamos a ver, a un movimiento de proyección afectiva signado por la necesidad de compartir su dolor con el otro. La imposibilidad para hacer frente a la inanidad de la existencia, como consecuencia de la desvalorización de la realidad, se traduce en un sentimiento de enajenación: «Yo no soy de aquí / soy extranjero en esta tierra grande» (21). El yo lírico, impotente ante la irracionalidad del mundo circundante, cae en el ensimismamiento, es decir, en la alienación concebida como ruptura de la relación sujeto-objeto: «Regreso a mí / como todas las cosas que se apartan del punto en que nacieron para volver más firmes a sí mismas» (20). Amenazado por el mundo, el hablante lírico se aliena convirtiéndose en el único objeto para sí. Pero la soledad es también una etapa de desenvolvimiento personal que hay que superar para llegar a la unidad humana y real con los otros, porque existir es exteriorizarse, o sea, salir de sí para realizarse en el otro, única manera de que el yo se realice plenamente. Este inicial solipsismo hay que considerarlo como una fase necesaria para que el sujeto lírico asuma el sentido del otro. La sustitución del hablante lírico por el nombre del autor real responde a un criterio antipoético y representa una forma de acercarnos a la intimidad de su dolor:

Soy un recuerdo malditamente echado por inercia.
Quiero que lo sepáis:
me llamo Pablo (112).

Este movimiento dialéctico hacia ese otro de quien depende lleva al sujeto lírico a una serie de «resonancias» (término que aparece recurrentemente en los versos de Del Águila), o desdoblamientos a través de los que se afana por lograr una coexistencia amorosa: «alguien resuena como yo en la tierra» (80); «Resonancias internas que se agolpan. / Inquieta soledad» (81); «Resonando en la tierra. Es lo que quiero» (81).

Pero la alienación no es sólo interpersonal, sino corporal, pues la conciencia no existe separada de la materia, de las sensaciones. De aquí que el hablante lírico se vea como formando parte de la realidad y que además busque una participación plena y recíproca con el mundo físico que conforma la existencia del hombre:

Cuando tengo una piedra entre las manos
siento que mi alma entera se hace piedra
y que todas las piedras se hacen alma
comprendiendo por fin que no estoy solo
porque soy piedra, pez, hombre, lagarto
rodilla y corazón de un mismo mundo (32).

Buscando un lazo común con todo lo creado, el sujeto lírico se identifica especialmente con la piedra («Como piedra que soy, me gusta el largo invierno», 51), símbolo de la cohesión, de la conformidad con uno mismo y de la desalienación. El deseo de comunicación afectiva con el cosmos se extiende también al árbol mediante un proceso de transformación recíproca y fecundante:

Te he visto solo. Resuenas en la tierra.
Levantemos tu voz a doble grito.
Hazte hombre, también, yo me haré árbol
y juntos creceremos
junto a las piedras blancas
que surcan los caminos que recorremos (85).

En lo elemental y telúrico («piedra», «árbol», «río», «mar»), y no en el paisaje, encuentra el hablante lírico la coherencia que lo liga afectivamente al cosmos.

Angustia/muerte

La muerte es un sentimiento que acompaña siempre al hablante lírico. Este carácter agónico de la existencia no tiene un sentido religioso, y la muerte se reconoce en cada situación como dolor percibido por los sentidos y hecho conciencia:

Siento morir mi cuerpo poco a poco
en la vida que llevo a cada instante.
Mi vida es una muerte hacia adelante
y un eterno hacer donde me agoto (90).

La angustia, como amenaza del abismo y conciencia de la nada, se manifiesta en un primer estadio como yoísmo, o empeño del hombre por hacer de la muerte su única realidad. Pero esta especie de exclusividad del dolor se llega a superar uniéndose al sufrimiento del yo ajeno: «Como resultas digo de tantas cosas como, en fin, presiento / me vienen a la boca no sé cuántas palabras / y no sé cuántas manos de otros hombres que saben de dolor» (153). Ante los estragos de la violencia y el crimen, el hablante lírico eleva su angustiosa e inútil protesta:

Así. Cuando me quedo volteando la cabeza
para saber de dónde ya no vendrán los tiros

o para ver si puedo impedir los tiros, me matan más personas
porque es el caso que ya no tengo amigos de tantos como matan (142).

Ante el sufrimiento —no sólo «con» el prójimo, sino «por» el prójimo: «sufrir todas las tardes (ya lo he dicho) / un poquito por todos mis hermanos», 33— el hablante lírico no encuentra justificación ni responsabilidad. Pero esta angustia de estar abocado a la muerte es lo que le da conciencia de la vida y por esto acepta y vive la muerte concreta tratando de darle un sentido como ser vivo más que como hombre o escritor: «La muerte me acompaña cada noche / cuando pongo mis manos en mi cuerpo / pensando que soy otro» (30).

La conciencia dialéctica en los versos de Pablo del Águila surge no por oposición, sino como conciencia de la inseparabilidad entre la vida y la muerte. Se vive siempre que se sienta y se impregne uno de todo lo que le rodea por medio de los sentidos, y se está muerto en cuanto no se vive plenamente. No sólo la conciencia de la nada hace desear la muerte, sino la imposibilidad de satisfacer el impulso amoroso; «mientras de amor mi cuerpo se hace muerte» (30); «me preparo a vivir hasta la muerte» (70). La contradicción dialéctica une y, a la vez, excluye el proceso vida-muerte, y la negación es dialéctica en cuanto preserva todo lo positivo y extrae vida de la muerte. La muerte da vida, y la vida, al no poder realizarse plenamente, muerte. El repudio del ser que muere es el momento de la afirmación más alta del yo. De aquí que el hablante lírico cifre su esperanza en una realidad total en la que vivos y muertos aparezcan indiferenciada y fecundantemente unidos:

Mi cuerpo es de esta tierra
y en la tierra lo dejo eternamente para amar.
Quiero seguir viviendo en cada aliento,
en las bocas que se abren al besar.
Que mis huesos, los huesos de los vivos,
y los muertos, se hagan tierra en el fondo del mar (88).

El problema de la muerte implica el del tiempo, tiempo que nos acerca irremediablemente a la muerte. De aquí las numerosas reflexiones que encontramos en el poemario de Pablo del Águila sobre nuestro cambiable ser y ese tiempo que corroe nuestra identidad. Una forma de escapar de la inexorabilidad del tiempo es la memoria, o el revivir estados afectivos en el pasado. Por esto el recuerdo se convierte en una forma de afirmación ya que no puede negarse lo que le ha constituido, porque se destruiría la posibilidad del futuro. Recordar («traer al corazón») es poder perseverar, es decir, establecer por la memoria la continuidad. Y recordar es igualmente instalarse en un pasado primordial que contiene el ser de las cosas, pasado donde puede reanudarse una comunión emocional y material que haga olvidar la presencia de la muerte:

Todo ha pasado
Inexorablemente, todo ha pasado.
No obstante quiero recordar un poco
las cosas que han muerto (60).
No obstante, he sentido el peso
de otro día sobre mi cuerpo;
he buscado otras horas
desesperadamente
y he hablado de nuevo
contigo, conmigo (38).
Todo ha pasado ya,
pero he de recordar aquel pasado
y sentarme a la mesa con vosotros.
Beber del mismo vino que vosotros.
Comer del mismo pan (61).

Conciencia estética

Escribir es para Pablo del Águila una experiencia alienante ya que no puede apropiarse del lenguaje para expresar su sentir; la palabra no puede transmitir la emoción: «pues mi angustia / no la puedo expresar con mis palabras» (47). Pero la palabra poética es, en última instancia, el único recurso que le queda al poeta para expresar su sentimiento. Al configurar en el poema su experiencia sentimental, la palabra se le aparece limitada, gastada. De aquí la preocupación por encontrar el instrumento capaz de expresar no sólo el sentimiento, sino que a la vez sea una escritura crítica, transgresora de su propio discurso y cuestionable de su función poética. En esta búsqueda del instrumento lingüístico que mejor transmita su emoción, César Vallejo se convierte en el modelo indiscutible:

Y te amo más vallejo de mis ojos
de mis risas perdidas entrañable muertito peruano
porque es tremendo ver cómo lo hermoso nos aduerme las manos (150).

La experiencia humana del poeta se transforma en otra experiencia que constituye el poema u objeto; poema que en el caso de Pablo del Águila se nutre y se enriquece con la impureza de lo cotidiano, otorgando a la realidad

más vulgar una existencia poética. El carácter intrínsecamente impuro de los vesos del poeta granadino resulta en el cuestionamiento de la función del lenguaje poético. Es decir, en la subversión de una escritura que no es capaz de adecuar ésta con la emoción. Este deseo de potenciar el lenguaje para penetrar toda la realidad con un máximo de posibilidades de comunicación, explica el uso de una serie de procedimientos estilísticos novedosos entre los que se podrían destacar: el coloquialismo, los clisés lingüísticos y la descontextualización, o contraposición de una locución estereotipada con algún motivo filosófico o religioso. La intertextualidad, o diálogo-homenaje a otros autores y textos, es uno de los recursos favoritos del poeta granadino. Por ejemplo, a partir de unos versos de *Blanco Spirituals* de Félix Grande —«de pronto ya no respiran por la nariz / ni por la boca»— se establece un diálogo de carácter antitético con el poema de Pablo del Águila que se inicia con «Respiran por los dedos que sudan tinta sucia / de bolígrafo o pluma de animal tabaco o por los poros» (135). La antítesis es un procedimiento que refuerza la unidad de sentido entre los versos del poeta de Mérida y los del granadino. Y esta coincidente visión del mundo en ambos escritores se basa en la denuncia rabiosa e irónica de la apatía ante la violencia e irracionalidad del mundo:

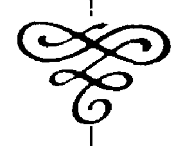
y por la primavera vuelven a salir granos en el cuello
a los adolescentes que mañana
estarán maduritos para colgar de un árbol
o para ver striptease en un local de fibras encendidas
donde los peces gordos se descansan de tanto trabajar para la paz del mundo
o donde viven hombres y mujeres que mañana se mueren
después de haber parido como fieras un hombrecito idiota
que servirá más tarde para crear un mundo
o para hacer jabón con sus entrañas (156).

La lectura de los versos de Pablo del Águila evidencian una relación íntima entre historia y literatura. El sentimiento del hablante lírico no es sólo lo que vive en sí mismo, sino que es consecuencia de la experiencia real, ya que todo análisis de sí mismo incluye el «estar en el mundo». Y esta situación exterior hace que el poeta tenga que comprometerse con un mundo donde los valores humanos parecen no tener vigencia. Importante ante este estado de cosas, el hablante lírico recurre, como hemos visto, a la ironía y al sarcasmo:

Vuelve ¡oh vuelve!, mi papaíto,
doc querido,
vuelve que aún quedan pobres por matar mi negro
y puede ser que vengan otros cien mil bastardos made in CIA
a defender tu trono sonrosado (166).

Por lo que respecta al contexto histórico español, la poesía del escritor granadino corresponde a la madurez política de una generación que no hizo ni vivió la guerra civil. En la década de los sesenta, España iba cambiando la faz autárquica de la sociedad. Y junto a cierto auge económico —inmigraciones urbanas masivas, intensa emigración exterior— aparecen el fenómeno de la conflictividad obrera y la radicalización de los movimientos estudiantiles. Sus poemas, dentro de esta situación, constituyen una denuncia contra la miseria sociopolítica de la España franquista. Pero su grito desgarrado en defensa de la primacía de la vida y de lo humano se alzó contra todo tipo de injusticia social, moral y física cometida contra el ser humano en cualquier parte del planeta.

José Ortega



Fuego blanco

La poesía desborda de lo indecible, de eso que, antes y después de la palabra, rechaza todo acceso a lo expresable, a la representación. En *La inteligencia mística*, Baruzi denomina este ámbito mudo simplemente *noche*. El poema «cae», desciende hasta el blanco de la página a partir de la noche reticente, invitado, convocado, seducido quizá por el asomo a la luz matinal, a esa luz que precede a todos los instantes y sucede a su quema final. El fuego que los devora es *tiempo*. Un tiempo sin más atributo que la duración y sin más destino que la voracidad.

Fuego blanco[1] es la dramaturgia de ese tiempo, un «tratado» que permite reconocer su infiltración en la frase, su lento trabajo de separación. El blanco, o el espacio que lo materializa en el poema, sostienen —como en la música— el andamiaje total. Todo lo que es material, presente, lleva las trazas, reconocibles por el poeta, del fuego de la sucesión, o bien, como un monumento irrisorio, testimonia su implacable paso: derrumbados círculos de piedra de antaño permitieron leer, hacer de la tierra el soporte de una adivinación.

Así, el poemario no se despliega por versos o por temas, sino por sucesivas *quemas:* emblemática es la de las ramas de eucalipto, en las cercanías de la casa, rito invernal que auspicia el regreso de la luz, la cesación del viento enemigo, arenoso y del este, que dobla las palmeras y roza las aguas negras del archipiélago, dejando en las arenas signos remotos.

Quema, también, del follaje verbal. Reducción y despojo del verso, ensimismado, emblema de su brasa. Más que el barroco insular, generado, reverberado por el dibujo y la diseminación del archipiélago, *Fuego blanco* evoca la restricción y la parquedad de los poetas italianos de la primera mitad del siglo. Esta economía es subversiva porque enemiga del áureo despilfarro que entre nosotros ha quedado asimilado a un don divino, es decir a algo estrictamente natural.

Fuego blanco devuelve la proliferación plateresca o el relumbre churrigueresco en que se solaza la poesía actual, a la apretazón sintáctica, al resumen. Nada viene a distraer el dibujo gris y rosado —retirado de la luz colorinesca y violenta— de la naturaleza parca.

Fuego blanco se opone, además, a su *reverso calcinado: La luz negra*[2]. Esta última es la del rayo fósil, testigo de la explosión que dio origen al universo y rememoración carbonizada de todo posible inicio. Su irradiación marca el espacio con la ceniza del estallido primigenio y el poema con la pulsación de su ilimitada expansión. El blasón quemado de la luz negra —el dibujo inconcebible del universo— requería pues su *otro ardiente:* el fuego silente que no quema, el que pasa.

Los dos libros configuran no sólo una poética esplendente y fundadora, disímil del exceso, ajena, por primera vez, al barroco en tanto que posibilidad privilegiada y consubstancial a la suerte del español. Se trata, más que de una poética, de una cosmología. La que mejor abarca y define nuestra luz.

Severo Sarduy

[1] *Andrés Sánchez Robayna,* Fuego blanco, *Biblioteca Ambit, 1992.*
[2] La luz negra. *Los poetas-serie mayor. Ediciones Júcar, 1985.*

Cuatro siglos de teatro canario

La historia del teatro en Canarias, en sus orígenes, va unida indisolublemente a la evolución de las corrientes generales del teatro español peninsular. No hay que olvidar que hasta la culminación de la conquista del archipiélago canario, comenzada en 1402 y finalizada en 1496, no existía una tradición teatral anterior que pudiese ser considerada como tal, dejando al margen, por supuesto, lo que de representación y simbología artística lleva implícito cualquier ceremonia o ritual, ya sea de proyección religiosa o civil. Cierto es que los primitivos guanches de Canarias contaban con ceremonias y manifestaciones rituales que implicaban un cierto grado de representación de la realidad, pero sería muy difícil calificarlas de verdaderas representaciones dramáticas; al menos, en el sentido y con la intención que ahora nos ocupa y, caso de considerar esa posibilidad, estaríamos hablando de una expresión dramática «guanche», siendo la «canaria» la producida en las islas o por los isleños tras el proceso de fusión de las razas conquistada y conquistadora.

Así, pues, los orígenes del teatro canario responden a su modelo español y, habida cuenta de la fecha del término de la Conquista, es en el siglo XVI cuando se establece el período inicial de su historia. Es en ese momento, finales del XVI y comienzos del XVII, donde sitúa Rafael Fernández Hernández el arranque de su antología *Teatro Canario (Siglos XVI al XX)* (Edirca Clásicos Canarios. Las Palmas de Gran Canaria, 1991. 2 vols.), el primer trabajo de estas características que se publica, y que representa un acertado esfuerzo por ocupar un espacio vacío en la historia de la literatura isleña. Se trata de una importante propuesta de lectura y revisión de cuatro siglos de teatro en Canarias, precedida de un estudio preliminar sobre los períodos, autores y obras antologados. En suma, todo un completo y necesario análisis crítico del devenir del género dramático en el archipiélago, a la espera de la aparición de una por ahora inexistente *Historia del Teatro de Canarias.*

No se piense que el trabajo de Rafael Fernández es una mera relación de dramaturgos y de textos que reflejan, sin más, el acontecer teatral canario. Como toda antología, y según el propio autor indica, se trata de una muestra selectiva. En este caso, en la elección de obras y autores influyen muy determinantemente tanto los elementos de originalidad e interpretación de las pautas del teatro en cada época, como el ahondamiento en los temas de acervo antropológico o histórico que inciden en la caracterización de la condición canaria. El criterio director de la antología es el de reflejar las obras y autores que, en palabras de su autor , «logran la síntesis de la renovación escénica del período, con una definición nítida y epocal de las raíces insulares». Del mismo modo, se concede especial atención a las obras que cumplieron una función relevante en un período histórico concreto y a aquellos textos de difícil acceso, aquellos que permanecían en el olvido tras su representación en el pasado e, incluso, aquellos otros que, por diversos avatares, se mantenían en la penumbra de los inéditos. Ello supone un valor añadido destacable.

Si, como hemos apuntado más arriba, según era imaginable, el teatro canario en sus orígenes sigue los modelos peninsulares españoles, también es cierto que no se trata siempre de un proceso meramente mimético. A lo largo de su configuración y de su evolución la expresión dramática canaria desarrolla una serie de peculiaridades específicas que, en algunos casos, supone una variante con respecto al modelo que se reproduce y en otros significa una concreta característica regional identificadora. Ello sin olvidar momentos en los que la renovación del lenguaje teatral español se debe a aportaciones producidas en Canarias o por canarios. Dejando al margen autores como Iriarte, Guimerá o Galdós que, aunque canarios de nacimiento, desarrollaron su obra integrada en el ámbito peninsular, habría que aludir a ejemplos

como el «teatro de ideas» de los hermanos Millares, las piezas modernistas llenas de simbolismo lírico de Alonso Quesada, el atrevimiento expresionista de Claudio de la Torre, o las todavía deficientemente estudiadas experiencias vanguardistas que llevaron a cabo en determinados textos dramáticos miembros de la «Facción Española Surrealista de Tenerife», en denominación de Domingo Pérez Minik quien, por cierto, y dicho sea de paso, desde Canarias desempeñó un papel fundamentalísimo en el análisis, comprensión y divulgación en España del teatro contemporáneo. Y es que, especialmente en el período de la afloración de las vanguardias, la literatura canaria no permaneció ajena a las corrientes europeas que venían a revitalizar y conmocionar los escenarios de todo el mundo. La literatura isleña, entonces, bebió directamente de las fuentes, sirviendo de transmisora y de reflejo foráneo para la España peninsular.

Sobre estos aspectos incide Rafael Fernández en su obra antológica. Dividida en dos partes, el primer volumen abarca hasta el teatro de las vanguardias expresionista y surrealista. El segundo volumen arranca con dos autores que no pertenecen generacionalmente a la posguerra, pero que contribuyeron a la creación de un nuevo clima teatral en el archipiélago. Da cuenta luego de la renovación que desde los años cincuenta se acentúa en la década de los sesenta, para llegar así al tiempo presente. En las más de 800 páginas que suman ambos volúmenes se recoge un total de 24 autores de los que se antologan obras completas, salvo en el caso del teatro romántico en el que se ofrecen fragmentos de textos de dos dramaturgos emblemáticos: José Plácido Sansón y José Desiré Dugour. Otra característica de la antología es la de recopilar una única obra por autor, con la salvedad de Viera y Clavijo, uno de los personajes más fascinantes de la cultura del XVIII en Canarias, del que se rescatan tres piezas cortas.

El recorrido a través de esos cuatro siglos de teatro canario que establece Rafael Fernández comienza con Bartolomé Cairasco de Figueroa, poeta, traductor de Torcuato Tasso y primer autor canario que presenta una producción dramática desarrollada. El teatro de Cairasco, como el de Poggio Monteverde, tiene la misma orientación religiosa y jerárquica que el producido en el resto de España en la época. Sin embargo, Cairasco, en su comedia de recepción al obispo, siguiendo la tradición clásica y renacentista, introduce el *locus amoenus*, en este caso el mítico «bosque umbroso» donde se refugió el caudillo guanche Doramas. Por su parte, las loas sacramentales de Poggio Monteverde muestran la peculiaridad de recoger la tradición popular de las celebraciones de las fiestas lustrales en honor de la Virgen en La Palma. Son notas diferenciadoras que Rafael Fernández señala en su estudio. Señala igualmente que el siglo XVIII es «el período de la diáspora intelectual» de los más sobresalientes representantes de la cultura canaria, no sólo de las letras, sino también de la ciencia. Nombres como José Clavijo y Fajardo, los hermanos Iriarte, Viera y Clavijo o el ingeniero Bethencourt lo ratifican. Todos ellos impregnados del espíritu del siglo de las luces, y algunos tan peculiares como Clavijo y Fajardo, célebre, entre otras cosas, por ser protagonista de obras como *Clavijo* de Goethe, *Fragmento de un viaje a España* del que fuera su gran enemigo Beaumarchais y *Norac et Jolvaci* de Marsollier. Para Rafael Fernández, el teatro canario de esa época está animado por el afán didáctico y el objetivo formador de la sensibilidad, característico de la centuria, aunque sigue presentando la peculiaridad de incorporar episodios típicamente insulares, entre ellos aspectos de la conquista, en el desarrollo de su expresión. Esta tradición de incluir episodios típicamente canarios en la escena insular, significa, según Rafael Fernández, un punto de inflexión en Viera y Clavijo, a partir del cual se constituirá en núcleo del teatro romántico canario. De esta forma, sigue diciendo el autor, se dan las condiciones intratemáticas para que se inicie desde tales momentos y hacia las primeras décadas del XIX lo que el crítico Luis Alemany denomina «el nacimiento de una tradición», con tres rasgos que lo caracterizan: la relación entre el público de las islas y las compañías profesionales; la aparición de la actividad escénica en el ámbito social isleño; y, paralelamente, la inauguración sucesiva de locales teatrales.

Desde finales del XIX al período de entreguerras, el teatro canario sabe recoger corrientes como el naturalismo ibseniano o el realismo escénico. Con los hermanos Millares, al decir de Rafael Fernández, se eleva «un punto más la espiral de desarrollo de la tradición escénica canaria». Ellos aúnan lo mejor del tema regional con las tendencias simbolistas y naturalistas de la época. Además, como se dijo más arriba, son los primeros

que en España introducen el llamado «teatro de ideas». Por otra parte, con el simbolismo lírico de los dramas de Alonso Quesada se anticipa la renovación teatral surgida a partir de los años veinte a la luz de las vanguardias. En ese momento destaca sobre todo la obra teatral de Claudio de la Torre, novelista, director y empresario teatral y realizador de cine que trabajó diez años en la Paramount. Su pieza *Tic-Tac,* de marcado carácter neoexpresionista, supuso un aldabonazo en las dormidas formas del teatro nacional. Especial atención merece para Rafael Fernández la aventura escénica de dos de los escritores más emblemáticos del surrealismo canario: Agustín Espinosa y Pedro García Cabrera, tanto más cuanto la relación de ambos escritores con el lenguaje teatral sigue siendo una tarea crítica aún por explotar. Al igual que hiciera en su novela *Crimen,* Agustín Espinosa lleva a cabo en su farsa *La Casa de Tócame Roque* un estremecedor juego onírico de irrealidades que se superponen a la realidad aparente. Por su parte, García Cabrera, en *Proyecciones,* construye un cuadro del absurdo en el que muestra las diversas formas de proyección psicológica, social, ética y política de los actos de los seres humanos en los otros. Tras el paréntesis de la guerra civil y de una estéril posguerra, el teatro canario vuelve a resurgir lentamente en los años cincuenta. La alta comedia de Domingo Cabrera o el teatro pirandelliano de Ángel Acosta son algunos jalones significativos de ese proceso. Seguirá luego lo que se ha dado en llamar «la renovación de los años sesenta», con autores como Gilberto Alemán, Marrero Bosch, Ángel Camacho, Orlando Hernández y Luis Alemany, que intentan con su producción, todavía abierta, hacer del teatro, según Rafael Fernández, «un vehículo de expresión ideológica y artística», acorde a la renovación escénica que suponían los teatros absurdo y existencialista franceses o del americano O'Neill. Esa corriente que conectaba el teatro canario con las preocupaciones últimas se ha visto continuada y enriquecida con las aportaciones posteriores de dramaturgos como Alberto Omar, José H. Chela, Fernando H. Guzmán, Cirilo Leal y Sabas Martín. Todos ellos, al decir de Rafael Fernández, han vuelto a las grandes referencias universales en un teatro que incide en la identidad canaria, bien mediante el ahondamiento en temas del acervo antropológico e histórico, bien a través del planteamiento crítico de determinados aspectos de la realidad social inmediata. A esto habría que añadir las propuestas de innovación y experimentación de las formas escénicas que algunos de ellos desarrollan en sus textos, así como una creciente preocupación por procesos de investigación y de reflexión y estudio del hecho teatral en sus diferentes dimensiones. Se trata, evidentemente, de un proceso que, iniciado en los ochenta, se mantiene aún vivo y en evolución creadora. Hasta él nos conduce Rafael Fernández Hernández en ese recorrido a través de los cuatro siglos de teatro que abarca su antología, tan necesaria como importante para la memoria y el presente del teatro canario.

Sabas Martín

Las entrañas mágicas de América*

«Esto no es una historia de los hechos, es una historia de los sueños. Es la historia que surge a partir de la confluencia de dos mundos de cosmogonías, creencias, leyendas y mitos diversos y ajenos, cuya fusión los

* *Silvia Caunedo Madrigal,* Las entrañas mágicas de América, *Editorial Plural, Barcelona, 1992.*

hace, no obstante, inseparables desde su encuentro. Es la historia de una reconstrucción que parte de la inserción de ambos espíritus, porque «España se reencarnó en América, le contagió su fabulación y ésta le transmitió el hechizo, el frenesí de sus selvas, el espíritu de la naturaleza».

En este libro, dividido en cuatro partes, se analizan los mitos precolombinos más importantes, las divinidades y universos mágicos en su interrelación con las fábulas y las leyendas de origen medieval aportadas por los conquistadores. Es la historia de un mestizaje de cosmovisiones fantásticas realizado más a menudo desde la incomprensión que desde la comprensión mutua. Mestizaje al que se unen, en un segundo proceso, nuevas cosmovisiones venidas de África. Es la historia mágica de América.

La escritora cubana Silvia Caunedo Madrigal explora en el primer capítulo de la primera parte el universo mítico de los mayas, con sus polifacéticas deidades de figuraciones monstruosas, la simbología de los colores y sus mitos, referentes al origen y a la conformación del universo, así como la original concepción de los mundos inferiores y su obsesión por los conceptos de tiempo, espacio y movimiento, relacionados entre sí.

A partir de la historia real de los aztecas analiza en el segundo capítulo su historia mágica, haciendo especial hincapié en el viejo mito tolteca de Quetzalcóaltl, base moral única de numerosos pueblos de Mesoamérica. Su relación con la creación de la tierra está explicada con detalle, así como la interpretación que de este mito hicieron los españoles.

El tercer capítulo corresponde a los sueños del imperio inca: la estrecha relación entre su historia y su leyenda y el arraigo de los elementos espirituales y místicos en la práctica diaria de su religión. Se estudia, igualmente, la importancia que este pueblo daba a los conceptos de pecado, confesión y purificación, así como a los actos de adivinación o presagios y la observación que hacían sus sacerdotes de los fenónemos astronómicos que les permitían interpretar los eclipses de sol, las apariciones de cometas y otros acontecimientos celestes, a menudo con nefastas consecuencias, debido a la ventaja que los conquistadores obtenían en sus luchas contra ellos al observar las treguas que durante las lunas nuevas se imponían los ejércitos incas para realizar sus sacrificios. Por último, la escritora se detiene en la importancia del animismo entre los incas y el uso ancestral de la coca, así como la simbología de esta planta.

El cuarto capítulo de esta primera parte se titula «Leyendas de los bosques americanos» y explora los cultos de la fertilidad y los ritos funerarios de las hordas paleolíticas del área rioplatense, de los clanes mesolíticos nómadas del archipiélago de Magallanes y la Tierra del Fuego, y de los grupos étnicos más importantes de las Antillas en su etapa neolítica.

Además de la visión mística del mundo que tenían estas antiguas civilizaciones, la autora estudia las respuestas a los interrogantes ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos? que se daban los indios caribes de la desembocadura del Orinoco, los arauacos que habitaban la Guayana británica, los sáliba del interior del Orinoco, los pipiles de Guatemala y El Salvador, los indios nicaragüenses, los muiscas o chibchas del altiplano de Bogotá, los olmecas de Mesoamérica. Se detiene también en el mito guaraní, que intenta explicar la puesta de sol mediante una conmovedora historia de amor, y en la visión de la luna que tenían los indios zaparo de Brasil para los cuales este astro era de sexo masculino, contrariamente a lo que ocurre en casi todas las otras culturas, que incluso la representan en matrimonio con el sol. Igualmente, se refiere la autora en este capítulo a la interpretación que de los astros hacen los jíbaros del Ecuador, los aborígenes brasileños de la Amazonia y los siboneyes de Cuba, para los cuales el sol y la luna fueron los creadores del primer hombre y de la primera mujer.

Los cultos animistas de los indios americanos y el totemismo, ligado a la idea de que en el mundo todo está animado por un elemento espiritual que habita en los animales, plantas o fenómenos naturales, tienen igualmente cabida en esta primera parte del libro.

En la segunda parte de este condensado pero interesante ensayo se estudian las fábulas de la conquista, es decir, las nuevas leyendas surgidas de la identificación que los españoles hacían entre una realidad de la que llegaban noticias contradictorias y las fábulas aborígenes. Los relatos españoles e indígenas describían lugares fabulosos donde habían sido ocultados los tesoros del Cuzco y Tenochtitlan y, en gran medida, la nueva conquista se guió por estas fantasías, como la Fuente de la Eterna Juventud y las Siete Ciudades de Cíbola. Por otra parte, antes de tener el convencimiento de es-

tar en un nuevo mundo, se reprodujeron en América los mitos y leyendas grecolatinos y medievales. De este modo, los conquistadores paladearon la idea de la fantástica isla de Antilia, la fábula de los gigantes o las leyendas de lugares poblados por Césares o Amazonas.

En la tercera parte, se analizan inteligentemente las características de la evangelización en Iberoamérica, así como el efecto que el culto pomposo de la Iglesia con sus luminarias, cánticos y templos, produjo en un estado de ánimo propenso a la magia, antes alimentado sólo por la exuberante vegetación. La importancia del elemento mariano, así como las nuevas leyendas surgidas en torno a las apariciones de santos en el Nuevo Mundo provocaron una particular religiosidad nacida del sincretismo, que se complicó y enriqueció todavía más con la intepretación que los negros, llegados como esclavos al continente americano, hicieron de esos mismos cultos y la fusión que llevaron a cabo con los que ellos habían importado de África.

La implantación forzosa de la cultura, religión y modos de vida hispanos no provocaron, al contrario de lo que hubiera podido esperarse, la desaparición del universo mágico indígena, sino que esta religión, estas creencias, tomaron cuerpo en un mundo en el que el elemento imaginativo estaba profundamente arraigado, produciéndose, de este modo, una síntesis en la que resulta muy difícil distinguir los dioses paganos de los santos cristianos, los ritos precolombinos de los católicos. Síntesis a la que se añade, además, el elemento religioso africano, que tiene mayor o menor incidencia según las regiones de Iberoamérica. Al culto e imaginería en el Caribe, donde este sincretismo tiene especial relevancia, está dedicado enteramente un capítulo.

En la cuarta y última parte del libro se analiza la influencia de las raíces mágicas de todo un continente en su arte y, especialmente, en su literatura. Algunos ejemplos conocidos de la literatura hispanoamericana, cuidadosamente seleccionados, vienen a demostrar que el «realismo mágico» no es más que la lógica consecuencia de todo un proceso. Esta parte, sin embargo, nos parece algo somera para ser colofón de este ensayo, en su conjunto, ameno y fascinante.

Paloma Lapuerta

El Lacan freudiano

El cincuenta aniversario de la muerte de Sigmund Freud ha dado lugar a numerosos homenajes celebrados en sociedades científicas, en medios de comunicación y en diversas instituciones. Ésta fue la ocasión y el motivo que eligió la *Fundación Mexicana de Psicoanálisis* para su séptimo coloquio, al que llamó *La cosa freudiana*[1] y cuyas ponencias constituyeron el logrado libro del mismo nombre, objeto de nuestro comentario.

Cuando Freud muere, en 1939, el destino del psicoanálisis no estaba asegurado. Hacía cuarenta años que había publicado su *opus magnum* —según siempre reconoció— *Die Traumdeutung (La interpretación de los sueños)*, efecto de su *relación* con W. Fliess. Tal vez, efecto de esta misma relación truncada fue la creación en 1910 —por sugerencia de S. Ferenczi— de la IPA *(The International Psychoanalytical Association)*, que al año siguiente vio la defección del presidente de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, A. Adler; en 1912, la de su secretario, W. Stekel, y en 1914 la del primer presidente de la IPA, C. G. Jung. Estos efectos institucionales se traducían en efectos teóricos y, por ende, prácticos. Hacia 1927, Freud pierde el poco control que tenía sobre la IPA con la aprobación de la necesidad del currículum médico para acceder a la práctica psicoanalítica en el territorio norteamericano.

No son ajenas a este ambiente las dificultades que tuvo Jacques Lacan con la institución psicoanalítica desde su primera participación en 1936 en el congreso de Marienbad con su ponencia sobre el estadio del espejo, inte-

[1] La cosa freudiana, *volumen a cargo de Néstor A. Braunstein. Coloquios de la Fundación 7. México, Ediciones de la Fundación Mexicana de Psicoanálisis, 1991.*

rrumpida con la aquiescencia de Anna Freud por el factótum de la IPA, E. Jones. En 1938 —según nos recuerda E. Roudinesco— la titularidad de Lacan a la SPP *(Société Psychanalytique de París)* chocó con la oposición de M. Bonaparte y el analista de Lacan, R. Loewenstein. Se accedió cuando pudo negociarse, al mismo tiempo, la entrada de Heinz Hartmann. Estos mismos personajes se *encontrarían* en 1953 —el presidente ahora de la IPA era H. Hartmann—, cuando finalmente Lacan y su grupo se vieron fuera de la IPA, sin comerlo ni beberlo.

Esta extraterritorialidad permitió a Lacan comenzar su seminario público ese mismo año de 1953, en noviembre, pocos días después de publicarse en PUF un libro de Freud traducido como *De la technique psychanalytique.* Inicia, pues, una actividad que se prolongará durante diez años en el mismo lugar, el hospital parisino de Santa Ana, y a la que definirá en 1957 como «un séminaire critique fondé sur la discipline du commentaire, appliquée aus textes de Freud».

Nueve días antes del comienzo de su tercer seminario *(Les) structures freudiennes dans les psychoses,* el 7 de noviembre de 1955 Lacan se desplaza a Viena para pronunciar una conferencia sobre Freud con motivo del centenario de su nacimiento que se celebrará al año siguiente. Su título: *(Le) sens d'un retour à Freud dans la psychanalyse* —como se recuerda en *Les psychoses,* y en las «Notas preparatorias» publicadas en *Ornicar—* (aquí se habla impropiamente de La Chose freudienne —título del redactor del artículo— escrito, además en mayúscula *Chose* y no *chose,* como lo escribió Lacan). Sólo a la hora de su redacción definitiva en el primer semestre de 1956 y su publicación en junio del mismo año, se llega al título definitivo: *La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse* (La cosa freudiana o Sentido de la vuelta a Freud en psicoanálisis).

Los miembros de la Fundación Mexicana de Psicoanálisis —a cuyo frente se halla Néstor A. Braunstein— eligen, pues, para conmemorar el cincuentenario de la muerte de Freud, el título de este texto de Lacan de 1956, publicado el año del centenario del nacimiento de Freud. Es un texto que —no sólo cronológicamente— está en el eje de la producción psicoanalítica de Lacan que se desarrolla desde 1932 hasta 1980.

Este volumen hace serie. En efecto, desde 1981 se han publicado otros seis volúmenes en los que se recogen otros tantos coloquios. El primero, *A medio siglo de El malestar en la cultura* (Siglo XXI, 1981). Los siguientes: 2.°: *El lenguaje y el inconsciente freudiano* (Siglo XXI, 1982); 3.°: *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan* (Siglo XXI, 1983); 4.°: *El discurso del psicoanálisis* (Siglo XXI, 1986); 5.°: *La interpretación psicoanalítica* (Trillas, 1988); 6.°: *Las lecturas de Lacan* (Dosvelas). Está anunciado el octavo sobre *La clínica del amor.*

Esta considerable producción es inmensa si se la compara con la que se lleva a cabo en España. Los miembros de la *Fundación Mexicana de Psicoanálisis* que probablemente no son de ninguna institución psicoanalítica internacional, llámense IPA o *Champ freudien,* mantienen un discurso lúcido y crítico como muestran en las diversas comunicaciones que conforman el libro *La cosa freudiana.* Para ello, sólo basta leer el título de las mismas: «Escuchar la Cosa, pensar la Cosa», de Daniel Koren; «Freud desleído», de Néstor A. Braunstein; «F. L. N. (Freud-Lacan-Nietzsche)», de Frida Saal; «Desenterrar a Edipo», de María Teresa Orvañanos; «¿Lacan posmoderno?», de Salomón Derreza; «El sujeto del fantasma», de Helí Morales Asencio; «Clínica de la Cosa: obligación de lo imposible», de Pedro Oyervide Crespo; «La causa del síntoma», de Daniel Gerber; «Causa-lógica», de Adalberto Levi-Hambra; «La fábula de la peste», de Julio Ortega.

No podemos detenernos en la consideración de ninguna pero cabe señalar la audacia de Néstor A. Braunstein para enfrentar el discurso actual psicoanalítico cuando dice que «la experiencia y la teoría del psicoanálisis de hoy están mucho más distantes de la palabra y del ejemplo de Freud que antes», aplicándolo sobre todo a la IPA y a su corriente más fortalecida, la que se cobija en la teoría de las relaciones de objeto. Reivindica la posición de Lacan de vuelta a Freud, pero no una vuelta en que se sacralice el texto lacaniano. Reconocerse lacaniano, resume, es reconocerse freudiano.

Frida Saal, argumentando con Freud, Lacan y Nietzsche, resume un siglo de escritura que ha determinado y determina la modernidad de la que habla, en relación a Lacan, Salomón Derreza. Volver sobre Edipo, como hace M.ª Teresa Orvañanos, es preguntarse por los fundamentos de nuestra cultura y desenterrar, acaso, el hacha de guerra. El sujeto que crea Descartes y sirve de fundamento al concepto de sujeto del inconsciente de Lacan, permite a Adalberto Levi-Hambra escribir sobre

el lugar del deseo. De la clínica tratan sólidamente Helí Morales, Pedro Oyarvide y Daniel Gerber. Sobre la difícil articulación de la Cosa y el Sujeto trata Daniel Koren. Cierra el libro el artículo de Julio Ortega que al rigor histórico une la pregunta por la herencia de Lacan. ¿No ha logrado, por fin, que el psicoanálisis produzca apestados, sobre todo después de la disolución de 1980? Recordemos el último en sucumbir, el entrañable Claude Conté.

Libro, pues, *La cosa freudiana*, de lectura obligada.

Ángel de Frutos

Una infancia perdida*

Puede asegurarse que la vitalidad del cuento literario es indicio de la buena salud de cualquier literatura, puesto que entre la narrativa larga y la corta hay una evidente correspondencia de fuerzas que determina la solidez del conjunto. Todas las literaturas importantes del siglo ofrecen, junto a grandes novelistas, una pléyade de autores de cuentos y, por ejemplo, el vigor de la literatura latinoamericana no se comprendería sin esos fervorosos cultivadores del *género corto* que han escrito tantos relatos inolvidables, de Arlt a Borges o Cortázar, pasando por Ribeyro, Bioy, Quiroga, Onetti... Por eso siempre debe celebrarse la aparición de un libro de cuentos literarios de verdadera calidad, aunque en España el destino de la narrativa breve no sea precisamente encontrar una respuesta atenta, por la falta de consideración que el género parece merecer entre la mayor parte de los lectores y de los críticos.

En el caso de *Una infancia perdida*, la celebración debe ser doble, pues su autor, Antonio Martínez Menchén, había dedicado su principal esfuerzo durante los últimos años a escribir libros dedicados al lector infantil y juvenil, y aunque tales libros tengan extraordinario interés —piénsese, por ejemplo, en la trilogía que forman *Fosco*, *El despertar de Tina* y *Fin de trayecto*— su naturaleza de narrativa editada para un tipo especial de lectores ha limitado sin duda su difusión y conocimiento general.

Una infancia perdida se compone de nueve cuentos precedidos de una introducción hecha también en clave de ficción. En todos los cuentos se abordan vicisitudes infantiles en la vida familiar y colegial, en unos años —los años de la posguerra civil española— marcados por la intolerancia, el dogmatismo y una pedagogía cruel, cuando no inquisitorial. Los cuentos que abren y cierran el conjunto —«Nâga» y «Remanso»— como si estableciesen los signos de un peculiar paréntesis, rozan lo fantástico, la magia y el delirio. En el primero, un niño que merodea por los aledaños de una feria ambulante, entre carruseles de tiovivo, norias y tómbolas, encuentra a una muchacha que le invita a un extraño viaje interior, y en el último, dos muchachos creen haber visto el fantasma de un compañero que se ahogó en el río de sus baños y sus juegos. Entre ambos se despliega el resto de los relatos. Unos tienen cierto tono alegórico y simbólico: «Inquisidores» muestra como la educación dogmática puede producir efectos opuestos a la intención de sus mentores; en «Morgazo» aparece el destino degradado de algunos antiguos héroes; «Aníbal y Escipión» trata de la supervivencia de los rencores aprendidos; en «Partida al atardecer», el desarrollo de una partida de ajedrez entre

* *Antonio Martínez Menchén,* Una infancia perdida, *Narrativa Mondadori, 1992, 136 págs.*

un niño y su prepotente protector alcanza un clímax trágico. Todos insertan experiencias dramáticas de la peripecia infantil, pero en algunos el tema es predominante: el conocimiento de la enfermedad y de la muerte en «El hospital», la violencia en «Punto y contrapunto», la implicación de los hijos en los problemas de los padres en «Una aventura». El conjunto presenta una galería de tipos infantiles y adultos perfilados con ternura y eficacia, y hasta los personajes menos positivos llevan en sí la marca de una época sombría, de la que no son completamente dueños.

Aunque el elemento testimonial está presente, con mayor o menor intención, en todos los cuentos del libro, sería caer en un reduccionismo ciego caracterizarlos simplemente por ese aspecto, pues en la escritura que les da forma es evidente el propósito de quebrar los propios límites, buscando aquella significación de que hablaba Cortázar como fundamento del relato, y todos están contados con el estilo contenido, escuetamente lírico, del autor de *Cinco variaciones*, tan capaz para expresar con rara intensidad la desolación, la melancolía y el sentimiento de pérdida.

Ya la introducción es una especie de parábola sobre el contenido del libro: mientras atardece sobre un paisaje de la Inglaterra victoriana, un personaje misterioso, de linaje literario, intenta ordenar unos recuerdos en que se confunden realidad y ficción, en una ensoñación que viene a proclamar que la memoria sólo trasciende cuando se condensa y cristaliza hecha literatura. Y es así que los cuentos de *Una infancia perdida*, siendo memoria de la vida, alcanzan su sentido en su calidad de productos plenamente literarios.

El simplismo clasificador de algunos pretendidos conocedores de la literatura española reciente ha querido adscribir a Antonio Martínez Menchén al campo de un realismo descrito como puro reflejo notarial y mimético, meramente subsidiario de datos y hechos de la realidad objetiva. Sin embargo, tal adscripción ofrece, por lo menos, una notable torpeza crítica, pues aunque el realismo de Martínez Menchén, como fruto de su personal comprensión de la historia y del drama humano, ayuda a conocer e interpretar la realidad a que se refiere, traspasa continuamente lo testimonial para construir una realidad específicamente literaria.

Aceptar estos cuentos como un mero atestado sobre la situación de una infancia humillada y empavorecida en los años ominosos de la posguerra sería traicionar su verdadero sentido. Pues los años cuarenta, Segovia o Linares, los espacios domésticos y callejeros de sus tramas, gracias precisamente al tratamiento literario del autor, adquieren esa intemporalidad alegórica que, sea cual fuere su referente, corresponde a las ficciones elaboradas con talento y voluntad literaria, y la infancia de los vencidos en los años triunfales del franquismo se convierte en un episodio de la condición humana, donde las nostalgias, las miserias, los sueños o los temores que atraviesan los umbrales de la vigilia, son también sustancia del fulgor y la sordidez de lo cotidiano.

En fin, una espléndida colección de relatos, unitaria por el ámbito narrativo, por el estilo y por la recurrencia de personajes, donde Martínez Menchén vuelve a mostrar su condición de indiscutible maestro.

José María Merino



De Blas de Otero a Bernardo Atxaga*

Nos hallamos ante la obra por la que Juan José Lanz ha obtenido el Premio Miguel de Unamuno de Ensayo en 1991. En este volumen, Lanz analiza con profunda agudeza crítica la producción de algunos autores vascos (todos en el ámbito de la poesía, excepto dos prosistas); abarcando desde la primera posguerra (con la poesía de Blas de Otero) hasta los escritores más actuales (Bernardo Atxaga, Julia Ochoa, Eduardo Apodaca, José Antonio Blanco o José Fernández de la Sota entre los poetas, y Ramón Irigoyen y Pedro Ugarte como narradores).

Además de poseer un cierto carácter asistemático, este libro no pretende reflejar un panorama completo de la literatura vasca actual; el mismo Lanz reconoce que «no están todos los autores que merecerían estar» y señala algunas ausencias evidentes, como Gabriel Aresti, Ángela Figueroa, Jon Juaristi, etc.

Más de la mitad del volumen se dedica al gran poeta de posguerra Blas de Otero; el crítico comienza justificando el hecho de incluir a Otero como poeta actual, considera que el trauma de la guerra civil posee trascendencia suficiente como para marcar el inicio cronológico de «la actualidad», es decir, separar la literatura que se ha producido después de la contienda bélica.

El primer ensayo dedicado a Blas de Otero resulta de profundo interés sobre todo por la novedad de su enfoque, al tratar aspectos del estilo oteriano que no habían sido apenas atentidos por la crítica. Nos sorprende ya desde el mismo título del estudio «Surrealismo e irracionalidad en la obra poética de Blas de Otero». Este poeta, al ser simplistamente encasillado como representante por excelencia de la «poesía social», ha sido objeto de estudios referidos sobre todo al plano conceptual de su obra y de su poética, o bien sobre la simplificación retórica del lenguaje que lleva a cabo para dirigirse a la «inmensa mayoría».

La crítica actual ha observado el resurgir del surrealismo y de la vanguardia de principios de siglo solamente en los poetas de los años sesenta y setenta (los «novísimos, etc.). Ahora bien, Juan José Lanz, en este estudio, pretende descubrir el hilo conductor de estas tendencias en poetas que no son surrealistas, y concretamente a través de la obra de Blas de Otero.

En primer lugar nos recuerda el temprano acercamiento de este poeta al surrealismo a través de sus lecturas juveniles de los autores de la Generación del 27, principalmente de Alberti y Salinas; estas lecturas tuvieron trascendencia en el estilo oteriano y a través de toda su obra localiza Lanz técnicas y recursos de factura surrealista, como las configuraciones imaginativas de carácter sonambúlico o las imágenes visionarias de corte tradicional:

Rompe el mar
en el mar, como un himen inmenso
(Blas de Otero, *Ángel fieramente humano*)

En otras ocasiones los ejemplos son aún más cercanos al mundo surrealista, con tópicos como el del «ojo sajado» que alcanzó tanta fama en la película de Buñuel *Un perro andaluz* y reaparece en un poema oteriano. La lista de técnicas de procedencia surrealista que Otero desarrolla en su obra es interminable: la superposición de espacios y tiempos distintos, la técnica del *collage*, las incorrecciones lógicas o la un «hablar balbuciente» que reflejan un estado prelógico o irracional del pensamiento.

En definitiva, Lanz nos descubre que la «poesía social», al menos en el caso de Otero, no resulta tan limitadamente realista cómo muchas veces se ha insistido,

* *Juan José Lanz:* La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual, *Madrid, Siglo XXI editores, 1993.*

sino que «partiendo de la realidad, el poema la somete a un proceso de abstracción, de idealización y posteriormente de 'irrealización'» (pág. 8).

En el siguiente estudio, que es el más extenso del libro, Lanz nos presenta un pormenorizado análisis de la técnica oteriana a través de un solo poema: «Algunos aspectos del taller poético de Blas de Otero: en torno a 'Mademoiselle Isabel'». Se trata de uno de sus sonetos más logrados, una pieza de perfecta elaboración formal perteneciente al conocido *Ángel fieramente humano* (1950).

Lanz nos va introduciendo progresivamente en los misterios formales y conceptuales de «Mademoiselle Isabel». Procede al análisis del poema desde diveras perspectivas (plano del significante, plano del significado y plano pragmático), para descubrir que los más variados recursos se complementan e interrelacionan encaminándose hacia los mismos fines expresivos. La composición se caracteriza básicamente por una profunda musicalidad, marcada por un ritmo lento, una sensación de balanceo, que provoca en el lector sensaciones dulcificadas en un ambiente de nebulosa muy apropiado para un poema-homenaje al paraíso perdido de la infancia:

Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh *mademoiselle*
Isabel, canta en él o si él en ésa.
(Otero, en *Ángel fieramente humano*)

Lanz va destacando en estos versos la trascendente función expresiva de la rima, los endecasílabos melódicos, las aliteraciones y paronomasias, los encabalgamientos, los paralelismos e isotopías léxicas..., etc.

Observa en el poema una profunda huella de la tradición modernista a través de su primordial musicalidad, la renovación métrica que conlleva, y el erotismo. Esta relación oteriana con el modernismo, el influjo de Rubén y Juan Ramón[1], todavía no ha sido profundizada por la crítica.

Después de esta extensa revisión del taller poético oteriano, Juan José Lanz introduce un estudio mucho más breve «Acerca de 'El humor de los amores' y Ramón Irigoyen».Como ya hemos apuntado, en esta ocasión el crítico hace una excepción, sale del ámbito de la poesía vasca admitiendo un nuevo género literario, la prosa.

Lleva a cabo la aproximación a la obra de Irigoyen desde la perspectiva de su experiencia personal de su lectura juvenil del poemario *Los abanicos del caudillo* (1982), que le impresionó por su radicalidad, frente a la dulzura de «los novísimos»:

un poema si no es una pedrada
—y en la sien—
es un fiambre de palabras muertas
(R. Irigoyen, de *Cielos e inviernos*, 1988)

A continuación, el estudioso penetra en los secretos de la biografía, real o ficticia, de Irigoyen, a través de los artículos de *El humor de los amores* (1989), obra profundamente autobiográfica. Considera Lanz que este autor navarro enlaza con toda una tendencia de la literatura de la experiencia, en la que se encuentran las obras de Cernuda, Gil de Biedma, Kavafis, etc.

Otro ensayo se centra en la figura de uno de los escritores vascos probablemente más conocidos en el exterior: «La poesía de Bernardo Atxaga: 'Poemas & Híbridos'», autor que en 1989 ha obtenido, con su libro *Obabakoak* el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica.

Juan José Lanz ya se ha aproximado a la obra de este autor en otras ocasiones. En 1990, por ejemplo, publicó una entrevista con Bernardo Atxaga en la revista *Zurgai*[2]. Tanto en la publicación bilbaína como en el libro que comentamos, Lanz destaca los mismos caracteres estilísticos básicos en la poesía de Atxaga: por un lado, a nivel conceptual, cierta atracción por el mundo de la marginación, junto a un desprecio por la ciudad como símbolo de la sociedad opresora, que le conduce al ensalzamiento de la naturaleza; y, por otro lado, en el plano formal, apunta Lanz una importante filiación dadaísta, que también destacaba el propio Atxaga en la entrevista de *Zurgai*:

Pensé que la única forma de hacer realmente poesía,... era situar en el texto ese lenguaje tópico y no neutral del que se servía la

[1] *Sabina de la Cruz ha apuntado frecuentemente la influencia juanramoniana en la poesía de Blas de Otero: «Llegará a lo mismo que su admirado y siempre leído Juan Ramón ('la poesía pura'), pero con otra intención, más humana...», en la introducción de* Expresión y reunión, *Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 20.*

[2] *Juan José Lanz: «Con Bernardo Atxaga», en* Zurgai, *número especial dedicado a los poetas vascos, en diciembre de 1990, Bilbao, págs. 99-103.*

poesía, pero rasgándolo y rompiéndolo con el dadaísmo, con lo primitivo o con la infantil[3].

A continuación, una aproximación a la poesía femenina: «'Centauro' y la poesía de Julia Ochoa». Esta poetisa, nacida en San Sebastián en 1953, ha publicado recientemente dos volúmenes: *Antología poética* (1988) y el mencionado *Centauro* (1989).

Profundiza Lanz en la estructura del poemario, distinguiendo tres partes o círculos concéntricos relacionados, en cuyo análisis surge progresivamente la temática de la ira, la opresión angustiosa de las ciudades (en un diálogo cultural con el lorquiano *Poeta en Nueva York*) y la muerte. Pero, finalmente, en la tercera parte, se introduce un elemento positivo: el amor; José Ángel Ascunce definía *Centauro* como un «canto de salvación en el amor». Mantiene un paralelismo estructural claro con la *Divina Comedia*, según apunta Lanz: «Los dos primeros círculos de *Centauro* nos han descrito los horrores del infierno y del purgatorio; el tercer círculo, como en la obra de Dante, describirá las glorias del paraíso» (pág. 102).

Las páginas finales del libro están constituidas por cuatro breves apuntes sobre distintos representantes de la literatura vasca más actual.

En primer lugar, «La poesía de Eduardo Apodaca», poeta bilbaíno (1952) que publicó su primer poemario en 1978, pero cuya existencia pasó prácticamente desapercibida por la crítica hasta trece años después, cuando reúne en 1991 toda su obra: *Introducción a la tierra* y *El errático*.

Por ello resulta, una vez más, interesante la labor de Juan José Lanz al revalorizar a un poeta tan relegado por los estudios literarios. Nos descubre el entronque de Apodaca con la poesía telúrica y cósmica de Vicente Aleixandre en su obra *Pasión de la tierra*, título que resuena en el del vasco: *Introducción a la Tierra*.

Este poemario narra, en distintas fases, la historia de un acercamiento, un encuentro, con la naturaleza; hasta llegar en la segunda parte, en *El errático*, a la frustración, porque el ámbito del hombre actual no es el de lo natural, sino un escenario urbano, un mundo hostil, caótico, que conduce a la muerte.

En el penúltimo ensayo se ocupa Lanz de una poesía aún más reciente: «Dos poetas y una nueva generación: José Antonio Blanco y José Fernández de la Sota».

Lanz observa cómo la herencia surrealista de los libros «venecianos» de la generación mayor va perdiendo su vigencia, y, a finales de los años ochenta, estos poetas reflejan un rechazo del surrealismo y del culturalismo de los «novísimos».

José Antonio Blanco (Baracaldo, 1961) con *Dermatológicos* y *Otros poemas* (Premio de Poesía Nervión), desarrolla un lenguaje de corte realista, usando formas métricas tradicionales, frente al verso libre de la tendencia neosurrealista. Se enfrenta, desde la ironía, contra los tópicos de la poesía romántica; en vez del becqueriano «Poesía eres tú», Blanco escribe «Amada mía / Sinécdoque / eres tú».

El otro poeta de finales de los ochenta estudiado por Lanz es José Fernández de la Sota, con *Te tomo la palabra* (1989). Este autor sigue la misma línea poética que José Antonio Blanco, por lo que el crítico los considera «una nueva generación» (adoptando esta polémica terminología generacional). Efectivamente, comparten el lenguaje realista, las formas clásicas (como el soneto), la ironía y el rechazo de surrealismos e irracionalidades.

Finalmente, Juan José Lanz cierra el libro con un escueto apunte sobre otro género literario: el cuento. En «Por las tierras improbables de Pedro Ugarte» analiza su reciente obra, *Noticias de tierras improbables* (1992), libro que consta de noventa y nueve relatos breves en un estilo epigramático cercano a la escritura poética; en este ensayo se apuntan dos influencias literarias en Pedro Ugarte: Kafka y Augusto Monterroso.

En conclusión, considero que, a pesar del carácter asistemático de esta obra constituida por ensayos independientes (incluyendo dos que se apartan del género poético dominante), *La luz inextinguible* mantiene, en mi opinión, cierto tono unitario.

Esta unidad se fragua, en primer lugar, por el desarrollo cronológico en el tratamiento de los sucesivos escritores vascos, comenzando por un magnífico representante de la poesía de posguerra, para terminar esbozando la existencia de una «nueva generación» a finales de los años ochenta.

Pero además, la lectura íntegra del libro nos muestra una serie de características de estilo coincidentes entre

[3] *Declaraciones de Bernardo Atxaga en la entrevista citada en* Zurgai, op. cit., *pág. 100.*

varios de los autores, llevando a los lectores a una comprensión global del panorama literario vasco.

La añoranza de la naturaleza que Lanz observaba en la poesía de Bernardo Atxaga, la reencontramos en los poemarios de Julia Otxoa y de Eduardo Apodaca. Así como el sentimiento de marginación será tema crucial tanto de la prosa de Ramón Irigoyen como de los poemas de Atxaga. Por último, en la práctica totalidad de los autores estudiados descubrimos resonancias de la obra oteriana, cuyo análisis abría el libro; desde la vinculación temática de su humanismo filosófico con los poemas de Julia Ochoa, o la violenta radicalidad de Ramón Irigoyen, hasta Fernández de la Sota que rescata una técnica de factura claramente oteriana: la ruptura o el juego con una frase hecha.

En definitiva, esta obra resulta de gran interés, tanto por su profundidad e intuición crítica, como por revalorizar autores y obras no suficientemente conocidos ni estudiados.

Pilar García Carcedo



América en los libros

Tierras Solares. Rubén Darío. Edición, introducción y notas de Noel Rivas Bravo. Sevilla: Don Quijote, col. Los libros del Caballero Andante, 1991

No sólo fue Darío un gran artífice revolucionario del verso sino también un prosista excepcional e innovador: la prosa dariana no es heredera de la del siglo XIX. Su renovación es totalizadora ya que afecta no sólo a la temática sino también a la técnica expositiva. La nueva visión del mundo, la concepción fragmentaria de la realidad, que son al mismo tiempo causa y efecto de la crisis de fin de siglo, exigió el abandono de los extensos razonamientos lógicos, de los ampulosos períodos retóricos propios de los exuberantes prosistas del XIX. La prosa del nicaragüense es un testimonio del cambio. También Darío es caudaloso en sus narraciones, pero su exuberancia es de otra índole, es brillante, sutil, esencial y fresca. Porque el poeta se hace prosista para discurrir, describir, crear, divagar, informar, opinar con precisión y elegancia. Su riqueza radica en su lenguaje y en ese torrente de alusiones cultas, imágenes y lirismo que necesitan de la complicidad de un lector informado y formado capaz de actualizar la emoción y sensibilidad que encierran sus páginas. Y esto ocurre, como señala Oliver Belmás, en toda la prosa de Rubén, incluso en la más apresurada en *La Nación* de Buenos Aires, fruto de la necesidad material de buscar su propio sustento económico, no desdicen un ápice lo que venimos comentando. Prueba de ello es el libro que nos ocupa, en el que Darío se nos revela además como un viajero incansable y un comentarista inmerso en la modernidad, atento a los problemas sociales y culturales de su tiempo.

En varias ocasiones visitó Darío España en estadías más o menos largas y por motivos muy diversos: en 1892 nos visitó como representante de Nicaragua en la celebración del 4.° Centenario del Descubrimiento de América; en 1898 fue enviado como corresponsal por *La Nación* de Buenos Aires para realizar un análisis de la situación de la península después del desastre del 98. Resultado de sus observaciones fueron las crónicas recogidas posteriormente en el libro *España Contemporánea*, en el que Darío se revela como un analista perspicaz y penetrante de la realidad española en una exposición que anuncia ya la técnica del periodismo moderno. En 1908 residió en Madrid como ministro de Nicaragua; entre diciembre de 1903 y marzo de 1904 fueron problemas de salud los que le obligaron a visitarnos de nuevo, etc. Esta última fue la causa de su tercera estancia en tierras españolas que recogen las crónicas publicadas en *Tierras Solares*. Los médicos, en París, le habían recomendado un clima cálido para recuperarse de una bronquitis aguda de origen alcohólico y Rubén decide viajar a Málaga en busca de restablecimiento. Llega el 9 de diciembre y tras un breve período de descanso inicia su primer viaje por Andalucía, Gibraltar y Tánger.

Darío se siente enfermo y cansado y su paseo por las ciudades andaluzas le entristece aún más. El poeta había llegado imbuido de las lecturas de los viajeros románticos y su deseo de encontrar la imagen literaturizada que había formado de Andalucía queda completamente frustrado, porque la realidad es muy otra. La pobreza que encuentra en las tierras, la indigencia de su gente, la imposibilidad de encontrar la belleza del pasado oriental en la realidad del presente, unido todo ello a su propia depresión, hace que en *Tierras Solares* no nos describa una España de «charanga y pandereta», sino otra más profunda y trágica. Así la visión de Darío coincide con la de otros escritores de entresiglos como Juan Ramón, Sawa, Azorín, Manuel y Antonio Machado, etc. Con todo, como señala el profesor, también nicaragüense, Noel Rivas Bravo en el prólogo a la edición del libro, el poeta no se desanima «y logrará mantener en sus vivencias el espejismo de una Andalucía literaturizada que encontrará manifiesta en algunas costumbres populares, en

la tradición y en la leyenda, en los monumentos históricos, en las creaciones artísticas, en los personajes y arquetipos literarios y en los rasgos orientales de los bellos rostros de las mujeres andaluzas: 'He creído ver revivir ante mis ojos la pasada existencia'... Tal vez, por ello, los más hermosos y poéticos fragmentos de *Tierras Solares* sean aquellos donde el presente es trasunto del pasado» (pág. 19).

No es éste un libro unitario. La exigencia de los editores de publicar una obra que no pareciera un folleto, obligó al poeta a incluir una serie de capítulos que desvirtuó la unidad primera. Esto explica su carácter irregular, que se hubiese evitado de haber quedado reducido sólo a las primeras crónicas que recogen su viaje por Málaga, Granada, Sevilla, Córdoba, Gibraltar y Tánger. Éstas, como indica Noel Rivas, «abarcan una misma situación vivencial y una etapa biográfica determinada» (pág. 22) y constituyen el eje medular de *Tierras Solares.* Los capítulos que forman la segunda parte y que corresponden a las crónicas escritas durante su viaje por Bélgica, Alemania y Austria-Hungría son claramente diferentes. Darío está ya restablecido por completo, su ánimo es alegre y sus comentarios sobre los países europeos son imparciales y distanciados. En estos capítulos, más cortos que los anteriores, el nicaragüense demuestra conocer con profusión la historia y la cultura de las ciudades que visita; sin embargo, es notorio que su realidad no le interesa ni le preocupa como la española. Resulta evidente que esta última sección y las crónicas sobre su viaje por Italia han sido añadidas con el único propósito de responder a las demandas de sus editores.

Tampoco es *Tierras Solares* un libro de fácil lectura. Darío escribía para gente bien informada, capaz de entender sus abundantes alusiones en inglés, francés e italiano, sus largas citas latinas, ese sinfín de asociaciones cultas que hacían su prosa inasequible para un público más amplio. Por eso la edición que hoy llega a nuestras manos gracias al esfuerzo de Noel Rivas cumple a la perfección con el objetivo de toda buena edición: las casi trescientas notas que acompañan al texto allanan todas las dificultades de la lectura y ponen de manifiesto la cultura y erudición del profesor Rivas.

Tierras Solares es una obra importante en la bibliografía dariana. Primero, porque nos permite conocer un aspecto casi desconocido de su prosa, el de la crónica. Y segundo, porque en este libro se completa la visión y la valoración que Darío hacía de la realidad española de entresiglos, esbozada con anterioridad en *España Contemporánea* y culminada en los poemas hispánicos de *Cantos de Vida y Esperanza.*

Pilar Bellido Navarro

Oeuvres complètes, tome I. Jorge Luis Borges. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1993, 1.752 páginas

A pesar de que los lectores franceses cuentan con traducciones de Borges desde hace décadas, no había, hasta esta edición dirigida por Jean Pierre Bernès, ninguna otra ordenada y con proyecto de ser exhaustiva, del *corpus* borgiano traducido al francés. Para ordenarlo, el editor no ha seguido un criterio genérico, sino cronológico, de modo que en este tomo tenemos la producción de Borges hasta 1952, incluidas las obras de juventud que el escritor renegó (y que, obviamente, nunca se tradujeron: suman 450 páginas del tomo referido) y los artículos de *El Hogar* que, en tiempos, recogieron Sacerio Garí y Rodríguez Monegal.

Las traducciones son, en parte, consabidas (Roger Caillois, Paul Verdevoye, Néstor Ibarra) y, en parte, debidas al mismo Bernès y otros colaboradores (Paul Bénichou, Sylvia Roubaud, René Durand, Laure Guille, etc.).

Ya sabemos que la colección La Pléiade significa una consagración institucional de primer orden y que compensa el traído, llevado y polvoriento asunto de por qué no se dio a Borges el Premio Nobel. Es preferible editar que premiar. Y poner a Borges al lado de Boileau, Montaigne y Nerval, por ejemplo, compone una excelente junta de sombras que no disgustaría para nada al autor de *Ficciones.*

Historia de una novela. El proceso de creación de un escritor. Thomas Wolfe. Traducción de César Leante, Pliegos, Madrid, 1993, 74 páginas

La carrera de Wolfe (1900-1938) fue breve y decisiva, pues dos de sus novelas *(El ángel que nos mira* y *Del*

tiempo y el río) han dejado una marca de identidad en la literatura norteamericana del siglo. En 1936, Wolfe redactó estos recuerdos que ahora aparecen en español (nunca es tarde) en los que evoca la redacción de ambas narraciones y las circunstancias personales y sociales de la época: vagabundaje por Europa, empleos ocasionales, ansiedad, la Gran Depresión de 1929.

Wolfe es el típico escritor norteamericano: nada «profesional» de las letras, apenas teórico, ligeramente reflexivo y sólo en relación a la vida cotidiana. Su narración de cómo concibió y realizó sus textos no comporta nada doctrinal ni siquiera psicológico. Es el cuento sobre el cuento de un hombre errante y solitario, conectado subterráneamente con una sociedad, cuya vida es como la de cualquiera y en la que, de pronto, irrumpe, imperioso y enigmático, el deber de escribir.

Estas características hacen más curioso el documento, pues no se corresponde con ningún intento de explicar teóricamente la creación, ni de justificarla dentro de un sistema estético, sino de acreditar existencialmente qué significa, en la vida de un hombre que es cualquiera y todos, escribir un libro.

B. M.

Poemas (1951-1991). Antonio Requeni. Editorial Fraterna. Buenos Aires, 1992

Forma clásica y sensibilidad moderna pedía Stendhal para el arte, y era consciente de la dificultad de su reclamo puesto que, en realidad, pedía, por una parte, respeto de la tradición (el pedazo que cada cual elige de la *traditio* histórica), conocimiento, o más aún dominio, de los recursos heredados; y, por otra parte, acercar todo eso a la mirada actual, darle un tratamiento adecuado para que pueda circular por la calle de la ciudad moderna, en la que ya no hay carruajes sino tráfago urbano: es decir, que la preceptiva no resulte magullada por el exceso de velocidad.

Antonio Requeni parece haber oído el reclamo de Stendhal; y es evidente que, también él, consciente de la dificultad, ha estado atento a las señales de tráfico porque ha llevado su bagaje histórico a través de cuarenta años de poesía (los que publica ahora en este libro), orientándose en el trazado de la época en que debía conducir.

Nacido en Buenos Aires, en 1930, pertenece a una generación marcada por el surrealismo y la ruptura. Pienso, por ejemplo, en Alfredo Veiravé, Juan Gelman, Mario Trejo o Rodolfo Alonso, poetas que, dicho rápidamente, han elegido el recorte aportado por la poesía francesa y norteamericana de este siglo. Requeni ha optado por otro sector de la *traditio:* el siglo de oro español (en realidad, patrimonio común de todo poeta de la lengua), la doble cara de esa misma moneda formada por Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y, sobre todo, una larga trayectoria de la poesía argentina que a él mismo le gusta recordar: Banchs, Baldomero Fernández Moreno, González Carbalho, Nalé Roxlo, Roberto Ledesma, etc., y *¡hélas!* Borges.

Respaldado por esta firme estructura, Requeni ha construido una obra de las llamadas sólidas, reconocible y, sobre todo (lo que es en mi opinión el mayor logro que puede tener un poeta), con poemas aptos para ser leídos en esos momentos excepcionales en que alguien necesita leer un poema. Se puede citar, a modo de ejemplo, un soneto de amor escrito hace más de veinte años, que sigue mandando señales como entonces; lamento que el espacio de esta nota sólo dé para transcribir sus versos finales: «Estoy en ti, soy como el sol que parte/ la mar en dos con un espasmo rojo».

Él mismo define su «arte poética» en una carta-poema dirigida a su amiga Alejandra Pizarnik: «Yo opté por la comunicación y el sentimiento». Para centrar esta amplia posibilidad, yo insistiría en la fórmula de Stendhal, que sirve para explicar el conocimiento ordenado de Requeni, la forma depurada con que lo expresa, y el sentimiento inevitablemente contemporáneo que tiene de las cosas.

Santiago Sylvester

Gente Grande. Alberto Mario Perrone. Buenos Aires, Lugar Editorial S.A., 1992, 140 páginas

Gente Grande es la última novela de Alberto Mario Perrone (Buenos Aires, 1944), poeta, crítico literario y periodista, autor de un libro de poemas, *Derrota y despojo.*

Concebida como una secuencia de monólogos, la novela recurre a la utilización de una segunda persona que evoca al padre, al abuelo, a Debora o Katheryn. Amancio, la figura central, quien organiza los diferentes discursos, va armando la historia en torno a la borrosa figura de un padre enajenado en el pasado que se refugia en el fútbol y el boxeo.

Perrone alcanza de manera acertada la síntesis del discurso poético, mediante un lenguaje fluido que va aclarando la narración y creando más expectativas. Experiencias individuales, acontecimientos históricos y ficciones literarias se articulan curiosamente, en un juego de espejos en donde el que mira se vuelve sobre sí mismo y nos muestra su frustración al no poder modificar el devenir inexorable.

Gente Grande conjuga con raro equilibrio la objetividad y la subjetividad, suscitando hallazgos sorprendentes y hondas reflexiones.

Jazz al Sur. Sergio Pujol. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1992, 369 páginas

En este interesante ensayo Sergio Pujol nos presenta la historia del jazz en Argentina, a lo largo de sesenta años. El jazz que, a su juicio, encarnó parte del escepticismo en la Segunda Guerra Mundial, llegó a Buenos Aires a través de los espectáculos de *music-hall*, entre 1910 y 1916. Las primeras nociones de este novedoso ritmo musical se difundieron en Argentina en los viejos discos Víctor, a finales de los años veinte. Así llegaron a ser conocidos Paul Whiteman y Benson de Chicago. Más tarde se empezaron a editar grabaciones de Armstrong, Trumbauer, Bix, etc.

Curiosamente, el jazz tuvo una gran aceptación en Argentina, mucho antes de que se popularizara en Estados Unidos, pues allí sólo se conoció cuando salió de Nueva Orleans en 1917. No es de extrañar que haya ocurrido de ese modo, pues a Buenos Aires llegaban constantemente, hasta 1930 —nos dice Pujol—, contingentes de emigrantes cuya principal vía de comunicación eran los teatros por donde se fueron colando ritmos como el *ragtime* o el jazz «orquestal».

El jazz, considerado como música de fronteras, supo combinar lo europeo con lo africano alcanzando una dimensión universal. Tal vez por eso echó raíces en las capitales europeas y en ciudades tan populosas como Buenos Aires. Desde los años treinta el jazz no sólo animó las *boîtes* sino que compartió con el tango el furor de la danza y, además, inspiró a más de un músico de *rock*.

Escribir en Hispanoamérica. Raúl Bueno. Lima/Pittsburg, Latinoamericana Ediciones, 1991, 147 páginas

El tema central de este volumen es el de las relaciones entre literatura y realidad consideradas como objetos científicos de los estudios literarios latinoamericanos. Por tal razón el autor da importancia decisiva a los fundamentos teóricos y metodológicos de un doble proyecto cognoscitivo: de la literatura latinoamericana a partir de la multiforme realidad que la circunscribe; y de la realidad latinoamericana a partir de los distintos sistemas literarios que la representan.

Se trata de cinco ensayos, el primero de los cuales comprende el marco teórico que orienta los trabajos literarios del autor. El segundo, en cambio, propone desenmascarar lo ideológico y «escribir» o «reescribir» la realidad latinoamericana de un modo más coherente y desde las perspectivas de un proyecto liberador y de justicia social. En el tercer ensayo se aborda el consabido tema del compromiso social del crítico, así como la necesidad de una teoría para evitar en esa forma los, a veces, empobrecedores recursos de la intuición. El cuarto ensayo tiene que ver con cuestiones de métodos y objetos científicos en la constitución de una teoría literaria latinoamericana. Y el quinto ensayo, escrito con Beatriz Pastor, hace una presentación general de las corrientes básicas de los estudios actuantes en América Latina en las últimas décadas: inmanentismos, análisis histórico-sociales y formulaciones para una teoría latinoamericana.

El gallo blanco. Héctor Tizón. Buenos Aires, Alfaguara, 1992, 193 páginas

En este libro de relatos Héctor Tizón (Argentina, 1929) sigue el hilo del recuerdo, ofreciéndonos en definitiva la emocionada visión de una zona concreta de la geografía argentina: el Noreste, mucho más aferrado a la tra-

dición, más orgulloso de su pasado colonial y, sin duda, mucho más refractario al progreso.

Obstinados en sobreponerse al olvido, los personajes de estos siete relatos reviven las glorias y miserias familiares, como en «Retrato de familia», donde un juez de provincia afirma con resignación: «Sé que soy lo que termina, la suma estéril de mi propio linaje, un hombre sin resortes vitales que recurre a frases y confunde el eco de sus lecturas con la vida.»

Desenterrando los fantasmas de la memoria se reviven los ritos iniciáticos de la virilidad, se evoca a las mujeres que, agobiadas por su difícil papel, recurrieron, en ocasiones, al suicidio, como Eloísa. En cada relato asistimos, de algún modo, al ocaso nostálgico de una burguesía provinciana que pesa sobre sus agotados descendientes. Dispersos por el mundo, exiliados y desarraigados, los personajes intentan reconocerse en vano en la memoria desgarrada de ese mundo.

La forma como Tizón enlaza la intimidad de sus anécdotas con el devenir histórico permite una visión profunda y despiadada de la realidad social argentina de los últimos tiempos, a la vez que nos ofrece una lectura poética del pasado y el presente.

Historia, ideología y poder social. Hugo E. Biagini. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Biblioteca Política Argentina, 1992, 3 vols.

En el primer volumen de este estudio Hugo Biagini nos pone en el centro del debate en que está sumido el mundo entero: las polémicas en torno a lo que se entiende por progreso y «modernización». Este último término, a su juicio, no ha sido matizado por los gobiernos de América Latina que, a juicio del autor, consideran que la única vía para transformar la sociedad es incentivando la política de mercado y avanzando en la ciencia y la tecnología. Tales avances son necesarios pero no suficientes para alcanzar el progreso —nos dice—, pues también se requieren funcionarios y técnicos con responsabilidades; en definitiva, un cambio de mentalidad y una voluntad política.

En el segundo volumen plantea, en cambio, la necesidad de que los países más desarrollados utilicen las posibilidades transformadoras de la tecnología de manera más equilibrada, respondiendo a las necesidades de la colectividad y evaluándola permanentemente.

En el tercer volumen analiza la mentalidad burguesa, el liberalismo, la tecnocracia, la reacción antipositivista y el pensamiento filosófico en América Latina y discute la historiografía argentina de los últimos tiempos, el enfoque que sobre la misma han intentado los autores más reconocidos.

A imagen y semejanza. Saúl Yurkievich. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, 152 páginas

El poeta y ensayista argentino Saúl Yurkievich descubre sugerentes relaciones entre literatura, pintura y vida, en la primera parte de los relatos, «Figuraciones», donde nos cuenta cómo el amor de Goya por la duquesa de Alba trastorna su vida y transforma su arte (en «Adorada duquesa»); o recrea la historia de Kurt Schwitters que, prendado de los desperdicios de la gran urbe, se sirve de ellos para armar un gran *collage* que no consigue finiquitar (en *El vagón azul*).

En la segunda parte: «Tejes y manejes» se refiere a los desvelos del rabino Rep Schapse, que no admite se le impongan límites a su conocimiento y que se rebela contra los ortodoxos que le prohíben indagar sobre la responsabilidad de Dios frente a la creación (en «Insania»). Asimismo indaga sobre las relaciones entre la imposición de un solo Dios y el poder despótico de los monarcas y el sufrimiento humano (en «A imagen y semejanza»).

Yurkievich juega con las diversas múltiples posibilidades del relato ofreciéndonos una escritura sugerente, amena y versátil que rescata y renueva la función lúdica de la escritura sin caer en la trivialidad. «A imagen y semejanza» seduce al lector desde las primeras líneas y lo introduce en un espacio que fluctúa entre la fábula y la realidad.

El guardián del museo. Julio Miranda. Caracas, Monte Ávila Editores, Colección Continentes, 1992, 95 páginas

El guardián del museo es el primer libro de relatos de este poeta y ensayista cubano que reside en Venezuela desde 1968.

Con estilo claro y gran sentido del humor, Miranda aborda temas como la literatura, el arte, la condición femenina, lo fantástico, etc. El autor va del relato largo y abigarrado, en cierta medida, como «La última cena», «Diario del año cero» o «El guardián del museo», a los textos brevísimos «Familiares» o «Mujeres» donde nos plantea una peculiar visión de lo femenino, como ocurre en «Exploradora»: «Su marido la engañaba. Ella decidió dejarlo. Le aconsejaron: ten cuidado, ya no eres joven, piénsalo. Lo que hizo fue desnudarse ante el espejo, mirarse largamente. Luego encontró a otros hombres. Y cada uno encontró a una mujer de diferente edad. Ella subía y bajaba por el tiempo —el suyo—, recordando e inventando. Fue agotador —me dice—, pero valió la pena».

La borra del café. Mario Benedetti. Barcelona, Ediciones Destino Ancora y Delfín, 1993, 217 páginas

En este último libro, Benedetti continúa, hasta cierto punto, la misma línea temática de sus anteriores novelas —*La tregua,* 1960, *Gracias por el fuego,* 1965, y *Primavera con una esquina rota,* 1982—, donde la mirada toca los más profundos sentimientos humanos: el amor, la muerte, la desolación, el desarraigo, la nostalgia y el intento desesperado por recuperar el tiempo perdido.

Así, el rescate del pasado marca el camino de *La borra del café,* donde Claudio, el protagonista, evoca su vida en los diversos barrios de Montevideo. Desde situación de niño frágil y enfermizo, en la calle Capurro, el mundo se le muestra a Claudio con toda su misteriosa efervescencia, a través de los juegos cotidianos, las piernas de su profesora, la ceguera de su amigo Mateo, el hallazgo de un cadáver y la muerte de la madre que marca de manera definitiva el fin de su infancia.

Pero las vidas que transcurren en esta ciudad tienen como telón de fondo acontecimientos sociales como la segunda guerra mundial, de cuyos horrores les llega el eco. En este modo se entrelazan el mundo interior terriblemente subjetivo del personaje, la vida del barrio y la objetividad de los hechos históricos.

La risa del cuervo. Álvaro Miranda. Santafé de Bogotá, Tomás de Quincey Editores Ltda., 1992, 174 páginas

Esta primera novela del poeta colombiano Álvaro Miranda (Santa Marta, 1945) evoca la figura del poeta José Félix Ribas, pariente político del libertador Simón Bolívar y guerrero famoso de las gestas independentistas. En la cabeza de Ribas, expuesta en Caracas en una jaula —según dice la leyenda—, anidó un pájaro. Esta cabeza exhumada por Miranda va de un lugar a otro sin encontrar la muerte, como símbolo de una existencia atormentada.

La historia tiene todos los elementos del romanticismo: el afán libertador y los sueños de grandeza que alentaron a Bolívar y sus seguidores; la apasionante figura del Manuelita Sáenz; el espíritu aventurero del barón de Humboldt; y el cuervo de Poe como metáfora de la tragedia que cerca la vida de estos seres alucinados, perdidos en la espesa atmósfera del trópico entre plagas, mosquitos y fiebres. Alucinados son los héroes cuyas fantasías los llevan por hechos soñados, por espacios imaginarios donde todo es creíble porque todo tiene posibilidad de ser.

Pero en la inhóspita geografía americana la grandeza y la gloria se trocan irremediablemente en miseria, nos demuestra el autor; las casas se deterioran por la humedad, las plagas acaban con los héroes, y hasta los cuervos tenebrosos pierden su significado, pues sólo dejan un molesto olor a «caca de gallina».

Mientras llega el día. Juan Valdano. Quito, Editorial Grijalbo Ecuatoriana, 1990, 349 páginas

Juan Valdano, autor de ficciones e investigador de la historia, ahonda en el espíritu y la sensibilidad de la época que precedió al proceso independentista en el Ecuador.

El punto de partida es la preparación del levantamiento popular de los barrios de Quito y la masacre de los rebeldes el 2 de agosto de 1810. Este hecho histórico también sirve para introducir al lector en la compleja vida colonial quiteña, tan aferrada a los tradicionales valores hispánicos, el catolicismo más ortodoxo, la «pureza de sangre» y la incondicional lealtad al rey, entre las capas más bajas de la sociedad. El rey «es (dice uno de los personajes) una imagen de Dios para el indio y el mestizo». En ese ambiente cerrado a los aires de libertad se introduce por las fisuras el Siglo de las Luces representado por personajes como Espejo, que confronta las ideas de la Iglesia con los avances de la ciencia moderna.

Con agudeza y gran precisión Valdano revive la discordia vigente hasta ahora entre lo europeo y lo indígena, conflicto que ha atormentado al mestizo a lo largo de la historia latinoamericana.

La fiesta innombrable. Nedda G. de Anhalt, Manuel Ulacia y Víctor Manuel Mendiola (antologadores), trece poetas cubanos. Ediciones el Tucán de Virginia, 1992, 215 páginas

La presente antología reúne a trece poetas cubanos en el exilio entre los que se encuentran Guillermo Cabrera Infante, que también prologa el libro, y Gastón Baquero, que aporta un emocionado artículo. Asimismo se incluye a Heberto Padilla, Lidia Cabrera, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, José Kozer y Eugenio Florit, entre los más conocidos.

Los antologados son representantes de diferentes grupos y movimientos literarios: el grupo Orígenes, los Novísimos o la Generación del Mariel, unos marcados por la poesía de Lezama Lima de quien De Anhalt dice: «Para Lezama Lima la fiesta fue el mito de una era imaginaria»; y otros, por la de Piñera, que la autora define así: «Virgilio Piñera fue un extraño en el paraíso, interpretó "lo cubano" en la poesía de un modo inédito. Nunca se lo perdonaron».

Parece ser que la idea que de la isla pervive en la memoria de los exiliados es la de la fiesta innombrable que convoca la poesía lezamaniana en estos memorables versos: «La mar violeta añora el nacimiento de los dioses/ ya que nacer aquí es una fiesta innombrable» y esta idea es la que desarrolla la autora de la antología en su interesante introducción.

España en el origen del nombre América Latina. Arturo Ardao. Montevideo, Biblioteca Marcha-Fac. de Humanidades y Ciencias de la Ed.-Facultad de Ciencias Sociales, 1992, 121 páginas

Las a veces absurdas e irreconciliables polémicas en torno a la elección de los términos América Latina o Hispanoamérica, para nombrar al Nuevo Mundo, hasta ahora no parecían estar suficientemente documentadas. Esto es lo que nos demuestra el presente trabajo. Su autor no comparte la creencia generalizada de que España fue ajena a la denominación del término América Latina —que se entendía en un sentido de desvío y antagonismo, respecto a la antigua metrópoli—. Por el contrario, Ardao demuestra que España vino a ser el país europeo más decisivo en el advenimiento, a la vez que en la inicial circulación americana, del nombre América Latina.

Revisando textos de mediados del siglo XIX, de las más destacadas figuras de la intelectualidad latinoamericana y peninsular, como Castelar, Pi y Margall, Menéndez Pidal, Pedro Félix Vicuña, Francisco de Paula Vigil o Alberdi, y de otras latitudes, como Humboldt —tal vez el primero que utilizó el término—, Ardao rastrea el origen del nombre y la recepción del mismo en las publicaciones más importantes de la época.

Pájara la memoria. Iván Egüez. Quito, Editorial Planeta del Ecuador, Colección Narrativa del Ecuador, 1991, 253 páginas

Un *delirium tremens* que lo lleva al borde de la muerte permite a Daniel Martínez, el protagonista de esta novela, recordar y fabular episodios de la historia de Quito, desde su fundación hasta la época petrolera. Pero los hechos históricos se tejen también con los recuerdos de la infancia.

Iván Egüez es autor también de *Calibre catapulta* (poesía, 1969); *La arena pública y loquera es lo-que-era* (poesía, 1972); *Buscavida rifamuerte* (poesía, 1975); *La Linares* (novela, 1975), y *El triple salto* (cuentos, 1982).

La ciudad y el lenguaje, de algún modo, actúan también como personajes mutables que se avasallan y se niegan a sí mismos, en un reciclaje interminable. Con imprevistos saltos cronológicos el autor alcanza agilidad y suspenso en la narración, enfrentando a la ciudad del pasado —la de los muertos— con la del presente —la de los vivos— y estableciendo una dialéctica de lo objetivo y lo subjetivo, ofreciéndonos así una original interpretación de la historia de su país.

Para ser una mujer. Marta Mercader. Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina, 310 páginas

Una preocupación constante por la situación de la mujer y por la afirmación de su ser femenino ha marcado la vida de la escritora argentina Marta Mercader. Esto es lo que se aprecia en la amena autobiografía que nos ofrece.

La autora salta de las interpretaciones a los recuerdos, se sirve de préstamos literarios y de otras biografías y con una perspectiva histórica va reconstruyendo su pasado; Mercader evoca su infancia, los años en la universidad, el peronismo, su matrimonio, sus viajes a Inglaterra, París y España, etc. Pero lo que resulta verdaderamente interesante no son los hechos en sí sino su propia reflexión, sobre lo que ha significado y lo que significa ser una mujer en un país tan conservador como Argentina y en una sociedad donde la libertad ha sido muy esquiva. Tal vez por estas circunstancias sociales elegir entre el amor o la libertad fue para ella una elección dolorosa.

Marta Mercader habla del amor, de la familia y, sobre todo, de su crecimiento interior, de la confrontación de su deseo con los prejuicios de la clase media y de la discriminación y el desprecio que padeció por ser mujer.

Conmueve constatar cómo la autora es capaz de desnudar su alma y de confesarnos, al final, que sólo en los últimos años, siendo ya una mujer jubilada, tiene el privilegio de sentirse adulta y responsable.

El vuelo de la paloma. Roberto Burgos Cantor. Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1992, 328 páginas

El vuelo de la paloma es la última novela del colombiano Roberto Burgos Cantor (Cartagena, 1948), también autor de dos libros de relatos, *Lo amador* y *De gozos y desvelos* y de una novela, *El patio de los vientos perdidos.*

Más que una historia de amor Burgos Cantor teje el discurso de lo amoroso encarnado en Ramón Caparroso arrobado por la imagen siempre fugaz de Gracia Polo. Pero este universo del amar es vivido en absoluta soledad y con mayor intensidad cuanto más lejos está el objeto deseado. Enajenado, el amado oculta su desespero, pasando de un estado de vigilia expectante a momentos de distraimiento evocador y apacible que su esposa interpreta como «tener los nervios de punta». Mediante la acumulación de sensaciones: olores, sabores, colores, sonidos y recuerdos táctiles, el autor permite recuperar el placer de la lectura ahondando sin ningún tipo de pretensiones en la verdadera esencia del amor.

El marco de este universo no puede ser otro que el de la sensual ciudad caribeña de Cartagena de Indias con su apacible brisa de la tarde, su efervescencia, vitalidad y movimiento, ciudad adormecida a veces por las interminables lluvias y escenario propicio para la ensoñación amorosa.

Consuelo Triviño Anzola



Los libros en Europa

Ces cerveaux qui nous gouvernent. Une approche neuro-historique des hommes d'Etat de Louis XI à Mitterrand. M. J. Chalvin. Paris, Robert Laffont, 1992, 376 páginas

Como quería Braudel, la historia va demostrando en este fin de siglo que es el más interdisciplinar de los saberes humanísticos. Aunque, hasta el presente, muy escaso número entre sus cultivadores más eminentes han adoptado sin reservas los descubrimientos y métodos que en el campo de la psicología parten de Freud, en la actualidad los seguidores de Clio se evidencian muy sensibles a las investigaciones que tienen como centro el cerebro humano. Así, los análisis del premio Nobel de Medicina 1981, el norteamericano Roger Sperry, acerca de las diferencias de funcionamiento entre los dos hemisferios cerebrales se han mostrado muy fecundos a la hora de escrutar el comportamiento de líderes y responsables políticos.

Bien sabido es que el hemisferio derecho domina y manda sobre el reconocimiento de las formas, el sentido artístico o los estados emocionales e intuitivos, semejando ser sus facultades más espontáneas y «naturales» que las del izquierdo, producto de la civilización y de la escuela, sobre todo, en la cultura occidental. Los historiadores que se han introducido en este terreno han hecho también suya por lo general la distinción vertical que en las pautas del cerebro estableció hace ya casi medio siglo el gran neurólogo Mac-Lean. Según éste, en el sistema límbico radicaría todo el mundo de la afectividad, en tanto que en el cortical se asentaría el universo de la inteligencia, la creatividad y el raciocinio, las cualidades humanas por excelencia del bípedo implume, si bien ninguno de estos dos sistemas, unidos al reptil —atento a todo lo conveniente al funcionamiento orgánico y a la supervivencia de la especie— no funcionarían separadamente, sino integrados los unos en los otros.

Pues bien: tal es el esquema metodológico que ha presidido la confección de este libro, un extremo curioso y discutible, que levanta más piezas que las cobradas, pero cuya lectura no equivaldrá en manera alguna a tiempo perdido, sobre todo, en sus cinco primeros capítulos, esto es, en sus dos terceras partes, por cuanto sus últimas cien páginas son, a más de muy «francesas», repetitivas *ad nauseam* de lo ya expuesto en las precedentes.

Para la confección de éstas, la autora ha sometido al test del predominio del «cerveau droit» (CD) o del «cerveau gauche» (CG) así como de la predominancia del sistema límbico o del cortical dentro de ellos, a setenta y seis personalidades históricas, casi todas ellas de la Edad Contemporánea y francesas, y pocas de los siglos modernos —hay dos del XV: Juana de Arco y Luis XI— y de otros países europeos u occidentales, sin que España o Iberoamérica aparezcan a todo lo largo de la voluminosa obra, como tampoco África y Asia.

Como se ve, pues, la muestra no es muy significativa, aunque le proporcione sustancia historiográfica de entidad la relevancia de la mayor parte de los gobernantes cuyo temperamento y actitudes políticas se analizan con agilidad y meticulosidad a un tiempo, mezcla a que nos tienen acostumbrados los buenos libros franceses de alta divulgación histórica (y éste lo es).

Para la autora, los políticos CG se caracterizan por su frialdad y reserva, que proporcionan a su actuación un inequívoco aire elitista, haciéndolos, además, proclives al autoritarismo. Por lo común son notables organizadores, atentos a los detalles y obsesionados con la perfección. Entre otros podrían integrar su censo Margaret Thatcher, Sully, Richelieu, Giscard d'Estaing, Luis XIII y Luis XIV, Napoleón, De Gaulle, Lenin, Stalin, Pétain, Colbert, Mendès France, Fouché, Poincaré, Pompidou, Gorvachov, Raymond Barre... Demasiados nombres, desde luego, y casi todos con temperamentos desbordados y unos *egos* bien marcados para ser atraillados bajo el marbete de una sola cualidad o rasgo por importante que éste

sea. Sin llegar a declararlo, la profesora francesa siente, en ocasiones, la tentación de considerar, en particular, en el caso ruso, que en los CG puede encontrar la dictadura un terreno abonado caracteriológicamente. Es, sin duda, demasiado decir. Otras consideraciones generales están, sin embargo, más puestas en razón y pueden ser aceptadas sin demasiados distingos. Así, por ejemplo, la estimación de que los límbicos izquierda (LG) ofrecen una estampa de encarnizados trabajadores, según lo probarían, en su máxima expresión, Colbert o, más recientemente, la «Dama de Hierro».

Treinta y siete son los gobernantes que M.-J. Charvin suma en las ringleras de los CD. Los trazos más amables sirven para contornear su perfil: sociabilidad, sensibilidad, llaneza, populismo. El hecho de que nueve de las diez mujeres que integran el catálogo particular de la autora pertenezcan a esta familia política contribuye indudablemente a explicar esta humanización del mando cuando es ejercido por los CD. Impresión confirmada al conocer algunos de los nombres que forman su nómina: Enrique IV, Roosevelt, Juana de Arco, Catalina y María de Médicis, Talleyrand, Trotsky, Ronald Reagan, Luis XI, Michel Rocard, Simone Veil, Jacques Chirac, Saint-Just, Danton, Churchill, Leon Blum, Mitterrand, Clemenceau..., a los que hay que añadir también otros como Hitler o Mussolini. También aquí algunos juicios globales de la autora atraviesan sin esfuerzo la aduana de la crítica, mientras que otros quedan bloqueados incluso en la más elemental. Entre los primeros podrían figurar los grandes recursos de una buena porción de estos personajes para todo lo concerniente a la ambigüedad, a la simulación e incluso la capacidad imitativa. Entre las segundas, su don natural para la innovación.

Naturalmente, casi todos los CD y CG no actúan como autómatas dentro de las coordenadas de sus respectivas cuadrículas psicológicas; dándose, conforme es obvio, un gran número de interconexiones, hasta el extremo de no ser muy fácil el encontrar un tipo puro de cualquiera de las cuatro variantes conjugadas en el análisis de la autora. Las personalidades complejas son más frecuentes en el mundo de la alta política y de la cúpula del poder que las sencillas, aunque éstas también existen... ¿Cómo explicar, v. gr., el desconcierto provocado por la conducta errática o imprevisible de algunas de las figuras estudiadas a la manera de Leon Blum, Mitterrand, Mazarino o Rocard?: «Simple y llanamente debido a que tienen cerebros interconectados, lo cual significa, más claramente aún, que tienen preferencias cerebrales en los dos hemisferios y en los que el paso de un módulo cerebral a otro es fuente de complejidad. Tal configuración da personalidades más ricas, pero también a veces atormentadas por ideas y sentimientos contradictorios, cuyas consecuencias afectan a su *entourage.* Que utilicen acusadamente dos preferencias corticales límbicas o cruzadas (LG-CD o CG-LD), dichas personalidades son desconcertantes ya que con ellas se muestran inservibles las leyes temáticas más simples.

Uno más uno no hace forzosamente dos, ni tampoco dos más uno tres, así como también seguramente tres más uno no darán cuatro. Se entiende que en términos de preferencias cerebrales...» (p. 187). Afortunadamente, el libro escapa a todo reduccionismo, incluso al racional. Lo patológico, lo imprevisible, aquello que los antiguos denominaban como «humores» ejerce un considerable protagonismo en la conducta de los hombres y, por ende, en la gobernación de los Estados. Y en este campo casi todo está por roturar. El cerebro se encuentra, como escribe Charvin, de moda. La historiografía se beneficiará a buen seguro de los avances que en el inmediato porvenir se logren en su conocimiento. En la primera oleada del psicoanálisis, coincidente con el verdor de las dictaduras por todo el mapa de Europa, algunos ensayistas y escritores de bien cortada pluma se preocuparon por las «anomalías» históricas, viendo en los dogmatismos ideológicos y en las figuras que los abanderaban la prueba más palpable de ello. Ahora, en el nuevo rebrote de fundamentalismos que aparece, si no como el descenso a los infiernos sí como una marcha atrás en la evolución de la humanidad, ese oscuro horizonte debería atraer también el esfuerzo de un plural y vasto número de investigadores, entre los que los estudiosos de Clío tendrían que esforzarse por no ir demasiado a la zaga.

José M. Cuenca Toribio

Galdós, novelista. Leopoldo Alas «Clarín». Edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez, PPU, Barcelona, 1991, 354 páginas

Durante los últimos veinticinco años del siglo XIX, Clarín leyó y comentó minuciosamente la obra galdosiana. Siendo Galdós el más robusto novelista español de la centuria, y Alas el más agudo crítico de la misma, el encuentro produce un campo de reflexión muy rico, donde se mezclan la teoría de la novela, la exposición y reconsideración del naturalismo, un intento de periodización de la obra de don Benito, apuntes de comparatismo (Galdós y Balzac, Galdós y Dickens, etc.), más todas las puntualizaciones que un lector apasionado y moroso como Clarín podía extraer de cada texto en particular.

Es muy feliz la idea de reunir estos artículos, dispersos en periódicos y revistas de España y América, y merecía la pena que lo hiciese un especialista en aquel período, como lo es el profesor Sotelo Vázquez. A través de su prólogo y anotaciones podemos situar al ilustre dúo en la telaraña política, intelectual y social de la España que va desde la Gloriosa al Desastre, dicho como alegoría de un drama nacional que halló en Galdós su mayor director de escena y en Clarín su más inteligente glosador. Krausismo, neoespiritualismo, regeneracionismo, psicologismo, identidad histórica de España, son algunos de los incisos contextuales que podemos examinar gracias a la tarea ordenada e informada del profesor Sotelo. Sin olvidar que Clarín, a veces, fue un novelista de primerísima calidad y que esta autorizada destreza agrega un calificado sesgo a las lecturas de un colega.

Dionisio dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje. Enrique Lynch. Destino, Barcelona, 1993, 399 páginas

Un fantasma recorre España: la relectura de Nietzsche, ese pensador actual y antimoderno que parece el cerrajero de nuestra contemporaneidad. Ahí están los recientes trabajos de José María Valverde, Miguel Morey y Enrique Ocaña, para probarlo. En ellos, la preocupación por el lenguaje —filología, hermenéutica, significancia, símbolo— es recurrente. En esta zona ingresa el libro de Lynch, cuyo trasfondo es una tesis doctoral y que se propone examinar los diversos abordajes que Nietzsche hace a la problemática del lenguaje y que, de vuelta, el lenguaje le plantea como escritor y músico, como filólogo y bailarín.

Tras un paciente e implacable recorrido por el *corpus* nietzscheano, Lynch establece una suerte de epistemología que trabaja con elementos directamente tomados del lenguaje, que es el límite interno de toda tarea filosófica. La filosofía no se ocupa de la verdad, sino de la creencia, por lo que el filósofo ha de investigar el misterio de lo creíble (las llamadas «razones del tigre») y desatar la confrontación del prejuicio con la palabra. Por eso la filosofía no es ni lógica que provee de categorías inmarcesibles al pensamiento, ni metafísica que suministra un fundamento eterno al ser, más allá de la experiencia: la filosofía es genealogía y filología, exploración de la historia oculta en las palabras, por medio de unas palabras que también tienen una historia oculta, y así hasta el infinito, que se bloquea con un gesto del demiurgo que baila y canta de entusiasmo.

El cuerpo es el que se interpone entre la palabra y el abismo en que se busca la inhallable ultimidad. El cuerpo es poder, señorío proyectado al futuro, decisión donde el lenguaje se torna consigna, otorgando al decir una calidad política. Si el pasado es poético, el futuro es político.

Siempre, de algún modo, la palabra es dominio y, por tanto, gesto político. Si, de un lado, la sujeta el molde retórico, por otro, en tanto cuerpo, es explosión significante, acción *trópica*, como la denomina Lynch. Por ello, más que referir o referirse a un mundo consolidado por la verdad, la lógica y la metafísica, la palabra es un acto que configura, aunque sea momentáneamente, al cosmos.

Como se ve, esta visión felina y rugiente de Nietzsche resulta sabrosa y acredita el radical acierto de Lynch al perderse en la selva de su autor. Al menos, en su zoológico.

Fragmentos sobre la actualidad. Agapito Maestre. Diputación de Ciudad Real, 1991, 231 páginas

Esta miscelánea de fragmentos (así lo quiere el autor y el fragmento alcanza una calidad epistemológica) reúne artículos publicados entre 1988 y 1991, entre el desplome del bloque comunista y la Guerra del Golfo, por poner hitos. El autor, formado entre el neolibertarismo del 68 y los epígonos de la Escuela de Frankfurt (las coincidencias/disidencias entre Apel y Habermas), revisa su historia personal a través de la experiencia de una

generación y los asuntos que más le interesan entre los suscitados por la pasajera actualidad, ese tiempo que es el único disponible para existir: Alemania, España, los veinte años que van desde la revolución estudiantil a la montante neoconservadora de los ochenta.

La prosa rápida del artículo, el ánimo polémico, la necesidad de comunicar, el deber de disentir y explicarse, dominan estas páginas y constituyen su principal atractivo. Finalmente, la historia que podremos/podrán contar de nosotros será la que hilvanen nuestros entusiasmos o nuestras desesperaciones ante las apasionantes incertidumbres del tiempo. Dicen que tiene un espíritu. No importa. Tiene una letra, como ésta que nos propone Maestre en sus fragmentos.

Política para Amador. Fernando Savater. Ariel, Barcelona, 1992, 237 páginas

Después de la ética para el *amateur*, la política. Savater nos tranquiliza: no habrá estética ni metafísica. Estamos ante un texto didáctico, pero donde la didáctica es un nivel del conocimiento más para el que enseña que para el que aprende («Simplifico y exagero a mansalva», se lee en p. 109).

¿Cómo es el animal político savateriano? Diría que un animal capaz de invertir la zoología del espíritu (la figura ha sido hurtada de Hegel): no querer porque se vive, para satisfacer el apetito, sino vivir porque se quiere, para insatisfacer el deseo. De ahí, de ese plus o abuso humano del mundo, la cultura. Y la política como el intento más ambicioso de organizar esa cultura, sin perder nunca el plus deseante: la libertad.

En consecuencia, la política es una actividad dramática, en la cual la sociedad debe respetar el derecho de los individuos a excederla, lo que, en esencia, es antisocial. Por eso, la política no es una fórmula, sino un quehacer, que varía según el estado de las relaciones entre la cultura del deseo y la cultura del orden. La política se alimenta de ideas y aún de ideales (las ideas en su zona extrema, en su límite) pero no de utopías, porque las sociedades utópicas son aquellas donde los sujetos han dejado de desear y viven en zoológica armonía consigo mismos y con los demás.

Este tratadito, me atrevería a decir, es un manifiesto de optimismo, en medio de una moda que más bien tiende a la jeremiada de lujo, que recuerda a esos predicadores del barroco que apostrofaban el placer envueltos en sedas bordadas de oro. Optimismo porque reivindica el carácter creador del placer, el costado proliferante del deseo, y porque considera que la dicha (y la desdicha) son asuntos privados que no pueden resolver los poderes públicos. Ni siquiera pueden empeorarlos. Ni, menos aún, mejorarlos. Optimismo porque advierte que ninguna sociedad como las democracias industriales contemporáneas (tan cínicas, ansiosas, competitivas y depredadoras, ellas) ha logrado un estatuto de libertades, o sea de respeto por el deseo, comparable. Lo cual es poco y es enorme. Ello implica una doble promesa: conservar lo adquirido y ampliar lo adquirible. Mejor dicho (pág. 230): «Me llevo muy bien con lo que es la vida pero no con la vida como es».

Literatura europea del siglo XX. Corrientes, teoría, sistema y glosa. Juventino Caminero. Universidad de Deusto, Bilbao, 1992, 370 páginas

Al abordar la salvaje selva de las letras contemporáneas, el profesor Caminero ha preferido el método casuístico al enciclopédico, sustrayendo una serie de casos egregios y, a través de ellos, tratando asuntos más generales y teóricos. Así vemos desfilar a Thomas Mann, Kafka, Brecht, Böll, Camus, Butor, García Lorca y Virginia Woolf.

Temáticamente, estos ejemplos nos llevan, de la mano del autor, hacia la novela intelectual, la novela lírica, la teoría de la novela, los modos modernos de la catarsis por el arte, la épica contemporánea, la neopicaresca, el absurdo, el objetivismo, las vanguardias y el monólogo interior.

Contemplando panorámicamente la documentada expedición del profesor Caminero, se advierte en qué medida nuestro siglo ha sido variopinto y anacrónico, cómo ha mezclado la reiteración y la parodia de una experiencia estética de siglos, con los intentos más radicales de aniquilación del pasado y renovación. Quizá por ello estemos consumiendo sus últimos años con un eclecticismo que parece inspirado en la temporada de saldos de unos grandes almacenes en la aldea global.

El expediente H. Ismaíl Kadaré. Traducción de Ramón Sánchez Lizarralde, Anaya Muchnik, Madrid, 1993, 203 páginas

El albanés Kadaré ha adquirido notoriedad europea a través de varios libros, el más visible, quizás, *El palacio de los sueños*. La novela que juzgamos nos lleva a la Albania de 1935, convertida en un país conjetural y operetístico, donde dos filólogos sospechados de espionaje, tratan de hallar un lugar en el mundo en el que todavía exista la epopeya anónima, hecha de repeticiones y olvidos, tal vez la misma que cultivó o falsificó Homero, o quien haya sido.

A la alegoría sobre el fin de los grandes relatos y la muerte de lo épico se anuda aquí una trama policíaca en clave de farsa, que acentúa el carácter melancólico de la reflexión acerca de un tema constante de la literatura: el haber llegado tarde. La historia es una fiesta, pero los convidados tienen acceso al salón cuando se apagan las últimas luces.

Kadaré acude a la ligera sátira y al *imbroglio* para disipar la angustia trágica que le suscita esta expedición hacia el final de la historia como gran panorama de las hazañas humanas. Si no existieron nunca, hubo un tiempo con poetas capaces de recrearlas y de lectores capaces de creerlas. Hoy, en cambio, no podemos ejercer ninguno de estos dos entusiasmos. Nos queda evocar su paso por el mundo, la epopeya transformada en *dossier*.

Canalejas y el Partido Liberal Democrático. Salvador Forner Muñoz. Cátedra, Madrid, 1993, 182 páginas

La figura de Canalejas, preterida por los biografistas españoles, cobra inopinada actualidad cuando se afianza el proceso de transición política entre la muerte de Franco y la Constitución de 1978. En efecto, el político alicantino intentó, a principios de siglo, hacer avanzar el liberalismo hacia posiciones democráticas y tornar compatible la monarquía con una acción social y de promoción participativa más intensa, que superara las estructuras caciquiles de la Restauración.

Canalejas intentó, por otra parte, colocar la política española en consonancia con el liberalismo democrático de preguerra, con figuras como Lloyd George, Waldeck-Rousseau o Giolitti. Los tiempos no lo favorecieron y acabó asesinado por un anarquista. Se sabe que el peor enemigo de un extremista no es el extremista de signo contrario, sino el moderado eficaz.

Todas estas razones llevan a Forner Muñoz a ocuparse de Canalejas, para lo cual ha buceado en las fuentes éditas pero también en archivos privados, como el de Natalio Rivas o la propia familia del prócer. Dramáticamente puesto en el ojo de la tempestad por el caos y la inercia de la política española de su tiempo, Canalejas sirve de clave para juzgar las ambiciones y las frustraciones del progresismo reformista español del Novecientos.

Eminencia o La memoria fingida. Javier Alfaya. Alfaguara, Madrid, 1992, 345 páginas

Traductor, periodista, poeta (corríjase el orden según preferencias), Javier Alfaya debutó en la narrativa con *El traidor melancólico* (1991), conjunto de cuentos que evocaban, con medios sencillos y cribados, el mundo cutre, paranoico y desertizado de la inacabable posguerra del 39.

En esta segunda incursión por el género, Alfaya cambia de tercio, se pasa a la novela y se retrae a la evocación histórica, justamente en la corte de Carlos IV y su favorito Godoy, es decir allí mismo donde Galdós inicia el desfile de sus episodios. Nada es casual, menos esta relectura de la historia española a partir de la decisión galdosiana.

Alfaya, no obstante, se vale de recursos bien diversos a los de don Benito. Digamos que levanta la falda y corre la cortina, descubriéndonos la figura, más que insólita, de quien fue el último Gran Inquisidor de España, un cura libertino y bastante incrédulo, amigo del Valido y luego desterrado a Francia, donde morirá escribiendo secretamente sus memorias, escuchando música y compartiendo su casa con alguna amiga cachonda de juventud, ahora convenientemente aventajada, como él.

El ritmo de la narración y su alternancia de planos evoca el lenguaje narrativo del cine. Predominan el corte y los efectos de montaje sobre la panoplia literaria, a fin de aligerar la densa provisión de eventos y personajes que toda novela histórica impone.

Este paisaje con figuras de la España que se desliza hacia el caos de las guerras civiles, la pérdida del Impe-

rio y el Desastre, escarba en las zonas ocultas de la crónica y nos muestra la intimidad, perfectamente contradictoria, de esa sociedad tradicionalista, supersticiosa y devota: un mundo barroco de intrigas palaciegas, camas de tres (al menos), músicos contrahechos y confidentes deslenguados. Todo es como un enorme sacramento de confesión, pero al revés: el pecado recibe premio y la contrición se convierte en motivo de pena. Inopinadamente, nos encontramos con ciertos aspectos de la sociedad contemporánea, tan tecnificada y poco virtuosa, tan permisiva y belicosa. La moraleja podría ser: sólo elegimos del pasado aquello que creemos parecido al presente y sólo vemos del presente aquello que nuestro pasado imaginario nos explica. Lo que Alfaya, con apretada fórmula, denomina «la memoria fingida». ¿Habría literatura si la memoria no fuese, siempre, ficción?

La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea. María Teresa Méndez Baiges. Julio Ollero, Madrid, 1992, 146 páginas

La reflexión contemporánea acerca del arte ha recurrido sobre una definición del mismo o ha investigado, más puntual y modestamente, su quehacer, pero parece dar por perimida la cuestión clásica acerca de la existencia de la belleza. Se ha roto con la tradición, gracias a las vanguardias, pero terminamos con el extremo resultado del vanguardismo, la posmodernidad, que eclectiza toda la tradición en formato museo-de-la-historieta (ya que la historia nos consuela de pocas cosas). Se ha eliminado la figura del autor, por lo que la obra queda escindida de la «vida» y ésta no puede otorgarle sentido. Por fin, como al principio, está el silencio: vacuidad, olvido, origen y renacimiento. El arte va de un espacio silente a otro, sin trazar ninguna parábola histórica ni partir ni encontrarse con metas o destinos que lo impregnen, otra vez, de sentido.

Méndez Baiges se hace cargo de esta tarea y recorre una apretada agenda de lecturas que va ordenando con agilidad de diario íntimo. El interés dominante, que otorga al libro su unidad y mantiene la tensión de la lectura, es la inutilidad del arte, que plantea un par de sugestiones: o el arte es útil pero es una tarea desconocida, o es radicalmente inútil, porque no puede ser utilizado, o sea empleado como instrumento. Fin en sí mismo o instante absoluto, jamás media como herramienta y, por ello, carece de utilidad. Es entonces cuando nos preguntamos, según el dictamen de la autora: ¿estamos de nuevo ante la belleza, ante el trabajo no instrumental? Quizás —y ésta es la entretela más rica del libro— nuestro tiempo se esté interrogando, como cualquier otro, por la belleza, sin aceptarlo, acaso por pudor histórico o por temor al tópico. Pero, por fin, si esquivamos el tópico es posible que no nos escapemos del *topos,* del lugar donde estamos todos, donde todos estamos: el lugar común.

Para Walter Benjamin. Documentos, ensayos y un proyecto. Ingrid y Konrad Scheurmann (eds.). Inter Nationes, Bonn, 1993, 284 páginas

El 15 de julio de 1992 se conmemoraron los cien años del nacimiento de Walter Benjamin. En Port Bou, localidad catalana donde se suicidó en 1940, se inauguró una exposición monográfica, se anunció la erección de un monumento y se cumplieron unas jornadas de examen sobre el ensayista alemán. Varios estudiosos del tema se congregaron, venidos de fuera y dentro de España, y aportaron sus reflexiones. Ellos fueron: José María Valverde, Volker Kamen, Arthur Lehning, Jean Selz, Ingrid Scheurmann, Hans Sahl, Günther Pflug, Lisa Fittko, Manuel Cussó Ferrer, Golo Mann, Winifred Menninghaus, Stéphane Moses, Walter Grasskamp, Jordi Llovet, Leandro Konder, José Francisco Yvars y, explicando el proyecto del monumento, inspirado en los *Pasajes* de Benjamin, Konrad Scheurmann y el escultor Dani Karavan.

Los textos de dichas intervenciones constituyen el contenido del libro, que se despliega por aspectos biográficos y ensayísticos del conmemorado. Una nutrida documentación gráfica lo completa, alcanzando el carácter de un doble desagravio, el de la tierra que ignoró su vida y la tierra que ignoró su muerte, libres ambas, en la actualidad, de la siniestra oscuridad fascista que propició aquella dúplice ignorancia.

Por qué leer los clásicos. Italo Calvino. Traducción de Aurora Bernárdez, Tusquets, Barcelona, 1992, 278 páginas

Clásico es, para Calvino, un libro que no se lee, sino que se relee, pero con la sorprendente facultad de evitar-

toda prelectura profesoral. Así, la relectura es descubrimiento y el clásico produce la impresión de la juventud en obra, de lo «recién hecho». Consecuentemente, el clásico genera el efecto de lo inagotable y soporta un número incontable de relecturas descubridoras.

Con estos presupuestos, el escritor italiano reunió una serie de artículos periodísticos en los que, con su habitual talento para la miniatura, exponía opiniones sobre su «biblioteca de clásicos». Ésta se fue formando con prescindencia de las épocas a las que se pueden adscribir sus autores, porque lo clásico es una insistencia que vence a las cronologías y a los manuales de historia literaria. A lado de Homero, Jenofonte y Ovidio, están Ariosto, Cyrano de Bergerac y Voltaire, pero también Gadda, Borges y Pavese. Obviamente, un novelista no podía prescindir de Stendhal, Balzac, Dickens, Tolstoi y Henry James.

Esta coetaneidad de los clásicos hace, por ejemplo, que Francesca da Rimini, el personaje dantesco, sea hermana de Madame Bovary; que Diderot imite a Cervantes y anticipe a Brecht, que resulta, de este modo, cervantino; que Robinson Crusoe se convierta en un héroe romántico, un siglo y medio anterior al romanticismo.

Como su admirado Borges, Calvino ha logrado sacudirse la «supersticiosa ética» de la lectura convencional. Sus clásicos no son monumentos ni documentaciones filológicas. Son compañeros en el viaje de la vida, que seguirán su itinerario cuando otros nos sustituyan en la empecinada carrera de la lectura contra la muerte y el olvido.

Hijas escritoras. Maggie Lane. Traducción de Jordi Gubern, Noguer, Barcelona, 1992, 335 páginas

La relación de la escritura con la instancia paterna es un tema crucial en toda pragmática del texto que tenga en cuenta esa picante variable que denominamos «autor». Siempre es alguien el que escribe, y ese alguien tiene una biografía que empieza, socialmente, con la identificación del padre y, viceversa, con la herencia de la palabra que arranca del nombre del padre. Si el escritor es una mujer, el tema se complejiza más y alcanza contornos fascinantes, que pueden constituir toda una historia de las relaciones entre las mujeres y la escritura en el seno de una cultural patriarcalista basada en la Revelación, por la escritura, de la Verdad al colectivo sacerdotal masculino.

La autora estudia una porción de casos tomados de la literatura anglosajona, de la cual excluye (no de la literatura sino de la casuística), a Jane Austen y a Elizabeth Gaskell. El resto de la ilustre compañía lo integran Fanny Burney, Maria Edgeworth, Elizabeth Barrett, Charlotte Brontë, George Eliot, Emily Dickinson, Beatriz Potter y Virginia Woolf.

El libro es más anecdótico que analítico, y aporta más información menuda que los hechos de trastienda que configuran la otra escena del drama edípico resuelto en la escritura. No obstante estas limitaciones, su exposición amena sirve como materia prima para ulteriores investigaciones.

Pavana para una infanta difunta. Libuse Moniková. Traducción de Helga Pawlowsky. Anaya Muchnik, Madrid, 1993, 167 páginas

De Moniková (Praga 1945) tenemos en traducción al español *La fachada* (1990) y ahora esta *Pavana*, que evoca a un personaje regio inhumado sobre música de Ravel. Suerte de diario disperso, acaso una ficticia introducción a la esquizofrenia, parece responder a esta declaración de principios dada en página 25: «Mi vida es un encadenamiento de escenas literarias y fílmicas, citas caprichosas que no siempre consigo situar a la primera. A veces pienso que debería apuntar las frases cuya ubicación en la literatura no me veo capaz de identificar, y correr el riesgo de que surja después algo así como un cierto desengaño o hasta una desesperación, cuando descubra la contrapieza ficticia».

Ejemplo de ficción posmoderna, esta *Pavana* es una dispersa capitulación ante la imposibilidad contemporánea de narrar historias. No hay interioridad del personaje, porque no hay sujeto, y no hay objetividad del mundo, porque carece de historicidad. Hay una intermitencia de sucesos narrados con serena y elegante desesperación y que nada significan fuera de su efímero juego de aparición/desaparición. En este sentido, se une, valga la redundancia, a la meditación contemporánea sobre la falta de sentido: es una suerte de elegía por el sentido difunto. En otro orden, ¿qué narran Handke, Bernhardt

o Tabucchi? ¿Qué narraban los tan promovidos y hoy museificados franceses del objetivismo? ¿Cómo se las arreglaba aquel compatriota de Moniková, Franz Kafka, para contarnos historias referidas a un mundo sin sentido? Tal vez sea ésta la próxima pregunta que se formule la ficción posmoderna.

El sublime objeto de la ideología. Slavoj Zizek. Traducción de Isabel Vericat Núñez, Siglo XXI, México, 1992, 302 páginas

«La única manera de salvar a Hegel es a través de Lacan», declara el autor (página 31) y esto podría llevarnos a pensar qué utilidad tiene salvar a Hegel o si más bien hay que inhumarlo y quedarse con lo vivo de su obra, según aconsejaba Croce hace unos cuantos años.

No obstante, aceptada la premisa, podemos ver cómo Hegel anticipa a Lacan (por ejemplo, en la crítica que hace a la teoría de lo real kantiano y, en consecuencia, a la relación sujeto-objeto en el contexto de Kant) y cómo Lacan «lacaniza» a Hegel, hasta traerlo a la contemporaneidad (por ejemplo, en la dialéctica formal de la mercancía, según Marx, que es un anticipo a la noción freudiana de síntoma y una propedéutica del *sinthome* lacaniano). Aún el sujeto como efecto del significante, como fisura en una realidad que se piensa a sí misma sin coincidir jamás consigo misma (a través de lo simbólico) podría ser un rasgo de hegelismo en Lacan y viceversa.

Estas virguerías que, a menudo, no exceden la proliferación de términos, el ejercicio jergal que caracteriza a una época (por ejemplo: llamar antidescriptivista a un nominalista) sirven para construir una historia de la lectura, si no una cosa peor, que Zizek elude victoriosamente: una historia de la filosofía. Hegel fue un filósofo. Lacan, de ninguna manera. Marx tomó siempre en préstamo sus categorías filosóficas (y no siempre de fuente coherentes: todo marxismo es imaginario). Nosotros, herederos pero no legatarios, exploramos como podemos los estantes de la biblioteca, a sabiendas de que otros harán lo mismo con nuestras exploraciones.

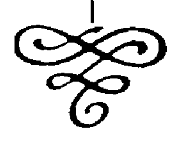
De Kafka a Kafka. Maurice Blanchot. Traducción de Jorge Ferreiro, FCE, México, 1991, 325 páginas

Superviviente a un par o tres de modas, Blanchot, crítico de formación filosófica, ha llegado, con cierta majestad, a tener una obra capaz (y merecedora) de relectura. Se ha salvado y nos ha salvado como lectores, dejándonos una tarea meditada y morosa en la cual el trabajo del texto se entreteje con la meditación teórica, sin inclinar el balance hacia ningún extremo.

En esta miscelánea kafkiana, precedida de unas reflexiones doctrinales sobre la escritura contemporánea, tenemos el desarrollo de algunas constantes relativas al escritor pragués. Un hombre que, para huir de la prohibición paterna («no me heredarás, no tengo herederos») ensaya la escritura como salvación, para terminar aceptando, judaicamente, que no hay salvación y que la escritura sólo es posible como exclusión voluntaria de la vida, enclaustramiento, renuncia y habitación en el sótano.

Para acreditar sus recorridos kafkianos, Blanchot apela a todo tipo de textos: ficciones, diario, correspondencia, testimonios de terceros. El suyo es un rastreo biográfico por la vida de un hombre sin vida, cuya carencia vital es la cifra de su creatividad como escritor. Kafka acredita que la renuncia no es sosiego, pues la inmersión en el lenguaje es promesa de lo cierto y realidad de un laberíntico transcurso por los brillos y desalientos del significante, es decir de la palabra que nunca es Palabra. El nombre que el padre le ha negado, él lo convierte en tachado y lo rellena con una escritura en que se denuncia la oscuridad de la Ley y la imposibilidad, fatal, de la identidad. Un drama que Kafka trata en espacios miniados, sombríos, donde hay refugio y también hay pequeños monstruos domésticos. Fantasmas y cucarachas deambulan por la ausencia de Dios, en esa noche heideggeriana tan magistralmente explorada por Blanchot como lugar de las iluminaciones nocturnas en el espacio literario.

B. M.



Libros de poesía

Mutaciones de la realidad. Olga Orozco. Edit. Ediciones Rialp. Col. Adonais. Madrid, 1992

El color de las tinieblas. El regusto que queda en nuestra boca cuando masticamos el miedo. El movimiento y el crecimiento sigiloso pero constante de las raíces del tiempo. Un horizonte de nostalgias ancestrales. El aroma de los espejos, de las máscaras adheridas a nuestro rostro. Los harapos de lo que una vez fueron las vestiduras de nuestra dicha. Las leyes misteriosas pero implacables de lo inasible. Éstos son los dominios ilimitados de Olga Orozco.

Luego reconocemos a sus habitantes: los huéspedes asombrados, los rehenes de la realidad. Criaturas desvalidas pero tenaces, épicas en su constancia y su desconcierto, que intentan encontrar la comunión en medio de la intemperie y hasta en el centro de la desolación. Los vemos ejecutar su desdichada coreografía y acarrear sus precarias fundaciones de hielo o de arena. Criaturas cuya naturaleza es tan ambigua e inexplicable como la realidad que habitan.

Finalmente, sucede el milagro de la palabra, torrencial y rítmica como una oración. La palabra, como una precaria pero insistente lámpara, pues, aunque escrita («No necesito luces para mirar en el abismo de mi sangre,/ en el naufragio de mi raza») la palabra es la oficiadora de la convocación. Es posible que reconozcamos en sus imágenes parientes más cercanos en el tiempo (como en el surrealismo), pero la verdadera naturaleza de la palabra de Olga Orozco es ancestral. Su voz se acerca a nosotros, ya desde sus primeros libros, como un mensaje oracular; desde *Museo salvaje* o desde *La oscuridad es otro sol* y ahora desde *Mutaciones de la realidad,* sus advertencias de «prisionera del mismo desenlace igual que una heroína en el carro del mito» se acerca a nuestro corazón no para sanar sus heridas, tarea inútil, sino para enseñarnos a reconocerlas. Como todos los mensajes oraculares, sus poemas están construidos en la arquitectura de la ambigüedad, la sospecha, la desazón y no es tarea simple aprender a descifrarlos, pues nos hablan de una realidad que «también ha llegado hasta aquí a través de un salto feroz en las tinieblas». Pero de manera extraña, misteriosa en su coherencia, la voz de Olga Orozco tiene siempre sabor de regreso y de raíz, y su oscuridad es más luminosa que cualquier certeza. Sus poemas despliegan el tapiz de una trama cambiante, el tapiz de las «mutaciones de la realidad» por el que caminamos vacilantes, ya que «nunca entenderemos cuál es nuestro verdadero papel en esta historia». La voz de Olga Orozco eligió «los delirios, las magias y el amor»; se trata de una elección rotunda, constante, que reclama del lector una complicidad tremenda, como el torrente de sus palabras. Pues este libro, más que un conjunto de poemas impresos, es un agujero, un oscuro pasillo de tránsito entre la realidad y la irrealidad: «ese relámpago inasible/ que revela en nosotros la soledad de Dios».

La ciudad blanca. Ángel Campos Pámpano. Edit. Pre-Textos. Valencia, 1988, 95 páginas

Ángel Campos Pámpano (Badajoz, 1957) es, evidentemente, un enamorado de la cultura portuguesa. Traductor de Pessoa, Antonio Ramos Rosa y Carlos de Oliveira, es director de la revista hispano-lusa *Espacio-Espaço Escrito. La ciudad blanca,* su segunda obra poética publicada, es una muestra más de ese amor y de esa admiración. Dada su erudición en materia lusa cabría esperar un libro culterano, construido sobre el conocimiento y el guiño erudito. Sin embargo, no es así; *La ciudad blanca* es un libro delicado, casi tímido en su expresión, casi aéreo. Olvidado de su rostro, la mirada de Ángel Campos va reposando, con temblor agradecido, sobre la geografía emocional de Lisboa. El libro se abre con una serie de once prosas poéticas que instalan al viajero-lector

en una luz, en un sonido, como si de las llaves del reino se tratara. Así el lector, una vez preparada el alma y con las llaves en las manos, ya pude entrar en la ciudad y recorrer con esta guía poética su trazado de melancolía sosegada. Los poemas delatan el hondo esfuerzo por nombrar la ciudad, el intento de que la palabra obtenga la autonomía y la diafanidad de la cámara de cine (no en vano el libro toma su título de la película de Alain Tanner). Lisboa, como todas las ciudades, posee un alma, un latido, un pálpito; este libro es el intento de aprehenderlos y, fiel a la ciudad, es un libro sigiloso, lleno de espacio en el que respirar, escrito, sobre todo, con delicadeza y contención.

La poesía ha caído en desgracia. Juan Carlos Mestre. Edit. Visor. Madrid, 1992, 85 páginas

«La poesía ha caído en desgracia y las salamandras azules del mediodía entran en las ruinas de sus vasijas ceremoniales con los ojos desorbitados por el sol de la muerte». Así reza el poema final de este libro de Juan Carlos Mestre (León, 1957); esta frase ofrece una pista bastante contundente del tono y del contenido del libro. Escrito en su práctica totalidad en prosa poética, el libro transita entre la desazón, el fervor y cierta forma de lo sagrado, ya que su palabra «...ha sido pronunciada contra los dioses, esta palabra y la sombra de esta palabra han sido pronunciadas ante el vacío». En el centro de este libro, como si fuera el centro del laberinto, encontramos la desazón por encontrar la imagen y la cadena de imágenes que expresen simultáneamente la realidad y el significado de la realidad. No es una tarea fácil. Por momentos, recordamos la exuberancia de Enrique Molina o aquella manera, esencialmente creativa y en ocasiones hiriente, que tenía Oliverio Girondo de vomitar imágenes; o quizás aquel tono sentenciador del adolescente que fue Rimbaud. En definitiva, el libro es una búsqueda: una búsqueda desazonada entre las palabras, entre la realidad y la necesidad de encontrar y otorgarle significado, una búsqueda en la que el poema se convierte en «el resplandor erigido en la libertad de la jaula, la cicatriz en la médula de este tiempo que pasa sin duración en nosotros». Insisto, no es tarea fácil.

Grandes éxitos. Juan José Téllez Rubio. Edit. Col. Cuadernos de Literatura. Aula de Literatura José Cadalso. San Roque (Cádiz), 1992, 16 páginas

Algunos libros son como un aperitivo, para abrir boca, y provocan en el lector una reacción en las glándulas que estimulan el apetito, poético en este caso. Ésta parece ser la vocación de la colección «Cuadernos de Literatura» que, hasta el momento, ha publicado diez números, dedicado, cada uno de ellos, a un poeta vivo. El número que ahora nos llega está dedicado a Juan José Téllez Rubio (Algeciras, 1958); en él encontramos una pequeña introducción de Juan Gómez Macías y nueve poemas, uno o dos de cada libro publicado por Juan José Téllez, así como dos poemas de su libro inédito *Trasatlántico.* Para aquellos que no conozcan la poesía de Juan José Téllez Rubio, ésta es una buena manera de acercarse a ella. Ya en este breve, pero «suculento aperitivo», podrá descubrir algunas de las claves de su poesía: una inequívoca vocación de ciudadanía y modernidad, cierta dosis de escepticismo, aunque, afortunadamente, no exento de sentido del humor; en esta telegráfica antología, el lector también descubrirá el amor de Juan José Téllez por el cine (más evidente en los dos poemas seleccionados de *Daiquiri*, libro por el que personalmente siento cierta predilección), una manera de acercarse a la realidad social que por momentos nos recuerda a la hondura que alcanzó la poesía social en José Hierro, y una necesidad, más que saludable, de huir de la retórica y de no parecerse demasiado a sí mismo.

Paloma sin alas. Tino Barriuso. Edit. Hiperión. Madrid, 1991, 105 páginas

En este mundo, afortunadamente, hay poetas para todos los gustos. Los hay tremendos y abismales, los hay pulcros y sosegados, otros trabajan como orfebres y algunos se mueven entre entrañas. Pero existe una *rara avis* poética (y no es la que suele tener más éxito entre los estudiosos y eruditos en materia lírica) que es como de andar por casa. Cuidado, no se entienda mal; de andar por casa significa, en este caso, habitar las estancias de la poesía con naturalidad y una complicidad que a otros suele parecerles algo bochornosa y un poco intrascendente. Como se nos dice en la solapa, *Paloma sin*

alas pertenece a una trilogía que en su momento conformará un libro-casa, pues así entiende la poesía Tino Barriuso, como una casa que habitar. Sí, hay algo de artesano en su poesía, una manera cuidadosa, humilde y precavida de unir las palabras, de conformar los poemas; algo de artesano honorable, orgulloso del esfuerzo. Ello le ha llevado a ser esmerado con la forma (sonetos, sonetos ingleses, romances: rima, ritmo y otras «insensateces») y a no tener ningún pudor a la hora de reconocer a sus maestros y a utilizarlos con una libertad de vecindario. Pues, al parecer, Tino Barriuso es un poeta más preocupado por escribir buenos y conmovedores poemas (en este libro el lector puede encontrar suficientes pruebas de ello) que en conformar eso que los estudiosos llaman una Obra. *Paloma sin alas* es un libro casa, cuyos cimientos están construidos de una poesía mesurada, una poesía enamorada de la palabra poética, a la que rinde constante homenaje.

Los cuentos y los besos. Javier Yagüe. Edit. Col. Melibea. Talavera de la Reina, 1992, 85 páginas

Los cuentos y los besos es el segundo poemario de Javier Yagüe (Madrid, 1963); si buscáramos una frase que pudiera nombrar este libro, podríamos decir que una poesía es realmente atípica. Por un lado, estos poemas respiran una cotidiana modernidad; pero lo cotidiano no adquiere aquí tintes épicos, sino que es el paisaje natural, el escenario natural para la confesión. Sin embargo, por otro lado, tampoco la confesión desemboca en estos poemas en una «poesía confesional»; lejos de buscar el estremecimiento inmediato, la complicidad conmovedora con el lector, la confesión de Javier Yagüe es profundamente solitaria. Así, lo confesional y lo cotidiano toman en este poeta matices personales confiriéndole eso que se ha dado en llamar una voz propia. Cercana, en cierta medida, a esa manera coloquial e hiriente que tiene la última poesía norteamericana de nombrar la herida, de manera que la herida adquiere más la forma de la ausencia que la de la carne desgarrada. Una voz con estructura de escalera, una escalera de versos que intenta conducir a los ilimitados espacios de la expresión, adelgazándose, buscando que el poema respires de escalón en escalón; una voz solitaria a la vez inquietante y cristalina, en la que tanto el lector como el propio poeta observan y recuerdan desde el escalón de la distancia.

El horizonte de la noche. Juan Antonio Marín. Edit. Rialp. Col. Adonais. Madrid, 1993, 74 páginas

Decía Paul Nizan: «Tengo veinte años, no permitiré que nadie diga que es la mejor edad del mundo». Probablemente Juan Antonio Marín (Madrid, 1968) estaría de acuerdo con esta frase de Nizan; sin embargo, sus palabras también saben que no basta ser joven y sufrir para ser un buen escritor. Su primer libro, *El horizonte de la noche*, lo atestigua; éste es un libro trabajado y sufrido, valiente con el lenguaje, que posee un tono personal y unitario. Podría decirse que es hijo tanto del surrealismo (en cuanto al tratamiento de las imágenes) como de aquella manera ancestral y doliente de abrir los ojos al mundo. Pero también es hijo de estos días, últimos días del siglo XX, que, al parecer, se han convertido en una herida sin sentido, difícil de contar; como decía Luis Rosales: «desde hace muchos años nadie puede vivir, y nadie vive / pero la vida continúa, / la noria sigue andando con el caballo muerto». Sin embargo, aunque contar esta época es contar cierta forma de la ancianidad, el libro de José Antonio Marín es un libro joven; joven en la medida en que nombra para entender, en esa manera en que la necesidad de entender planea sobre cada poema. Es un libro de confesión de perplejidades y desamparos y, aunque contundente con la palabra, se trasluce una última incertidumbre, ésa que deja respirar al lenguaje, la que permite que cada palabra encuentre su hueco de temblor.

Vegetal silencio. Onofre Riojano. Edit. Rialp. Col. Adonais. Madrid, 1992, 76 páginas

La naturaleza parece ser un tema que tanto la poesía como otras artes han dejado de lado hace ya cierto tiempo. Sea porque nos movemos en una cultura y en un espacio esencialmente urbanos, o porque padecemos de egocentrismo expresionista, lo cierto es que la naturaleza, en su silenciosa e inexplicable existencia, ha dejado de conmovernos. Sólo, y yo diría que a veces de manera un tanto forzada (por cuestiones de enrarecida transpor-

tación cultural) podemos encontrarla como tema en corrientes orientalistas (u orientalizadas), que intentan retomar o nutrirse de esa manera no activa de contemplar la naturaleza, de comulgar a través de ella con el sentimiento religioso o metafísico tan sigilosamente oriental. Por todo ello, este libro de Onofre Riojano es realmente peculiar. *Vegetal silencio* es un libro escrito con la mirada, una mirada asombrada y agradecida ante la naturaleza, en el que la vegetación no es un pretexto sino el lugar en el que situarse para mirar el mundo; pero a la vez es un libro afianzado muy sólidamente en la tradición de un idioma. No es un libro contemplativo sino un intento de comunión, cuya peculiaridad reside en que es la palabra, de una forma respetuosa y sigilosa, quien se acerca al mundo vegetal, y no éste quien se sirve de la palabra como vía de expresión; es un ejercicio del lenguaje, un esfuerzo de la palabra, en el que los poemas, en esa tensión por expresar el pálpito vegetal, adquieren aspecto de encaje de bolillos, como ese entramado de hojas por el que se filtra la última luz de la tarde.

Desde noviembre. María Sanz. Edit. ONCE. Col. Tiflos de Poesía. Madrid, 1992, 69 páginas

La discreción de algunos poetas es inquietante, como la contención; tanto como lo es en otros el desafuero y la explosión. A esa primera forma de inquietud se encadenan los poemas de María Sanz. Escribe en la primera parte del libro: «los días transcurridos son iguales / a los que han de llegar. / Pero no dudes, al menos, de esta música, / de la estela que deja tu presente». *Desde noviembre* se sitúa en algo que podríamos llamar la poesía de la mesura, ésa que nombra, no sin cierta tristeza o desamparo, el transcurrir de los días, ésa cuya medida para la mirada son los días y no el tiempo. Por ello, todo en el libro es mesurdo, como los días y su humilde tamaño. Mesurados son los poemas, mesurado el ritmo no marcado que los envuelve, mesuradas las imágenes temblorosas de sus versos y, al fin, mesurada, pero a la vez estremecida, es la vida que transita por sus páginas. Se ha querido ver una literatura femenina en esta manera un tanto doméstica, por cercana, de abordar los conceptos y las palabras. Yo no me atrevería a tanto (pues en principio no soy muy partidaria de hacer este tipo de distinciones); *Desde noviembre* es un libro de vida, un libro en el que se quiere dar cuenta de una sensibilidad, en el que cada breve poema resume el instante de un estremecimiento, pues como escribe la autora en el poema final, «comprendes que vivir tiene sentido / en mitad de la lluvia, / entre las hojas secas y sus brazos / contra tu libertad, desde noviembre».

Tres mujeres *. Sylvia Plath. Traducción: Jonio González y Jorge Ritter (Edición bilingüe). Edit. Lola Editorial. Col. Cáncana. Zaragoza, 1992

La tentación de interpretar la obra poética a través de la biografía del autor, o al menos intentar encontrar puntos de luz biográficos que conjugados con la obra ayuden a recomponer el rompecabezas de una vida, es bastante frecuente y una opción de crítica que puede llegar tanto a ser fructífera como a caer en el disparate interpretativo. Sin embargo, existe un caso en el que, sospecho, la relación entre vida y obra se produce a la inversa: los suicidas. En una cultura como la nuestra, en la que el suicidio explícito es el hermano más cercano del espanto (a tal punto que la ley, de manera tan absurda como infantil, lo penaliza), hecho que nos produce a todos una desazón y una zozobra desconcertantemente amargas, una inquietud que nos lleva a desear, tal vez, que todos los suicidas pudieran poseer un lenguaje creativo que nos ayudara a explicarnos su suicidio y así poder descansar de ese agujero de significado que nos producen aquellos que eligen su muerte. Quizá podamos especular que la obra de Sylvia Plath no habría alcanzado la difusión y el interés de que ha sido objeto de no ser por los tonos fatales que tiñen su vida. Especulación que no deja de ser inútil. Y es inútil, pues la imagen de su suicidio, lo hubiera buscado ella o no, es la imagen más poderosa que nos ha legado, a la vez que inseparable de su obra. El texto que ahora nos ocupa da prueba de ello (con el agravante de que estos poemas pertenecen a su literatura más explícitamente femenina, tema este, el de la literatura femenina, que también enreda los criterios a la hora de hacer una crítica literaria «objetiva» y «aséptica», libre de consideraciones ex-

* Cuadernos Hispanoamericanos *(número 481) publicó este mismo texto, en traducción de Juan Abeleira.*

traliterarias). *Tres mujeres,* como nos dice Jonio González en la introducción, es «un largo poema concebido como obra radiofónica e inspirado en la película homónima de Ingmar Bergman y en la obra para voces *Bajo el bosque* de Dylan Thomas». Es, a la vez, una obra de disociación en la que Sylvia Plath quiere expresar el torrente de sentimientos y experiencias que la maternidad le produjeron; en su caso, una maternidad tan milagrosa como terrible, que su lenguaje, siempre lleno de furor y desgarramiento, narra en este caso de una manera más despojada e inquietante de lo habitual. Lenguaje directo y terrible en su coloquialismo, que los traductores han intentado respetar todo lo posible. Pero más allá del lenguaje, más allá de la pasión de Sylvia Plath por la precisión y por la exploración técnica, a la vez que por el furor y la devastación, regresa a nuestra memoria su imagen de madre suicida preparando el desayuno para sus hijos, en un frío día de febrero de 1963, antes de elegir la última imagen que de ella había de quedar. La vida y la obra de Sylvia Plath, además de conmovernos e inquietarnos, también debería hacernos reflexionar sobre la crítica literaria, sobre sus instrumentos y sus criterios.

Guadalupe Grande

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 22/23 (Tomo I) Julio 1992 - Junio 1993

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: "LAS REFORMAS ECONOMICAS CONTEMPORANEAS. EXPERIENCIAS COMPARADAS"

- Suscripción por cuatro números: **Suscripciones personales**: España y Portugal, 8.500 pesetas; Resto de Europa, 85 dólares; América Latina, 70 dólares, Resto del mundo, 90 dólares.
  Suscripciones institucionales (Universidades, Bibliotecas, Centros de Investigación y otras instituciones): España y Portugal, 9.000 pesetas; Resto de Europa, 95 dólares; América Latina, 80 dólares; Resto del mundo, 100 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 22/23 (Tomo II) **Julio 1992 - Junio 1993**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: "LAS REFORMAS ECONOMICAS CONTEMPORANEAS. EXPERIENCIAS COMPARADAS"

- Suscripción por cuatro números: **Suscripciones personales**: España y Portugal, 8.500 pesetas; Resto de Europa, 85 dólares; América Latina, 70 dólares, Resto del mundo, 90 dólares.
  Suscripciones institucionales (Universidades, Bibliotecas, Centros de Investigación y otras instituciones): España y Portugal, 9.000 pesetas; Resto de Europa, 95 dólares; América Latina, 80 dólares; Resto del mundo, 100 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04

ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

8

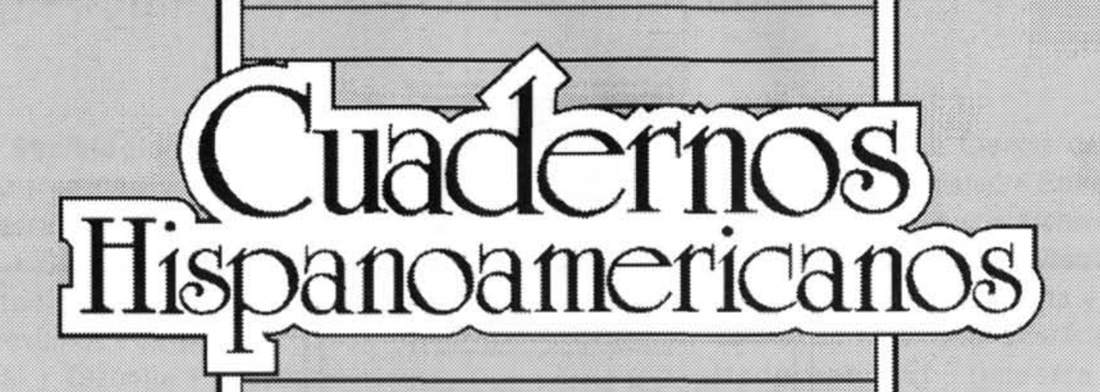
L. GONZALEZ *La diáspora de los intelectuales* ● **V. CAMPS** *De la representación a la comunicación* ● **A. STAPLES** *Un lamento del siglo XIX: crisis económica, pobreza educativa* ● **M. AGUILERA** *Vasari: la idea de Renacimiento en Le Vite* ● **E. GONZALEZ R. Y M. BEUCHOT** *Fray Jerónimo de Feijóo y las falacias Aristotélicas*

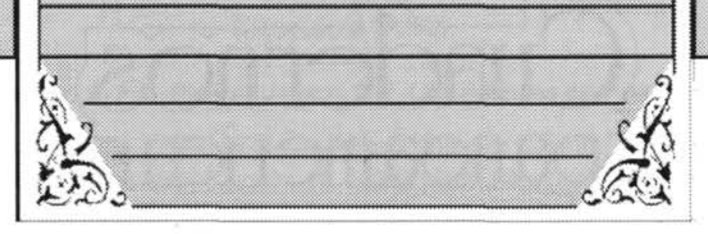
F. DOSTOIEVSKI *Dos cartas a A.G. Dostoiévskaia* ●

A.S. PUSHKIN *Sobre la poesía clásica y la poesía romántica*

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO

primavera 1987





BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Farris Anderson, José Manuel Cuenca Toribio, James H. Hodie, Daria Montero-Paulson y **Carmen Bravo-Villasante**
Conmemoración de Galdós

Charles Tomlinson
Poesía

Blas Matamoro
Thomas Mann: un álbum de familia

Julio Ortega
Bryce Echenique y la estética de la exageración

Mercedes Serna Arnáiz
El krausismo en José Martí